

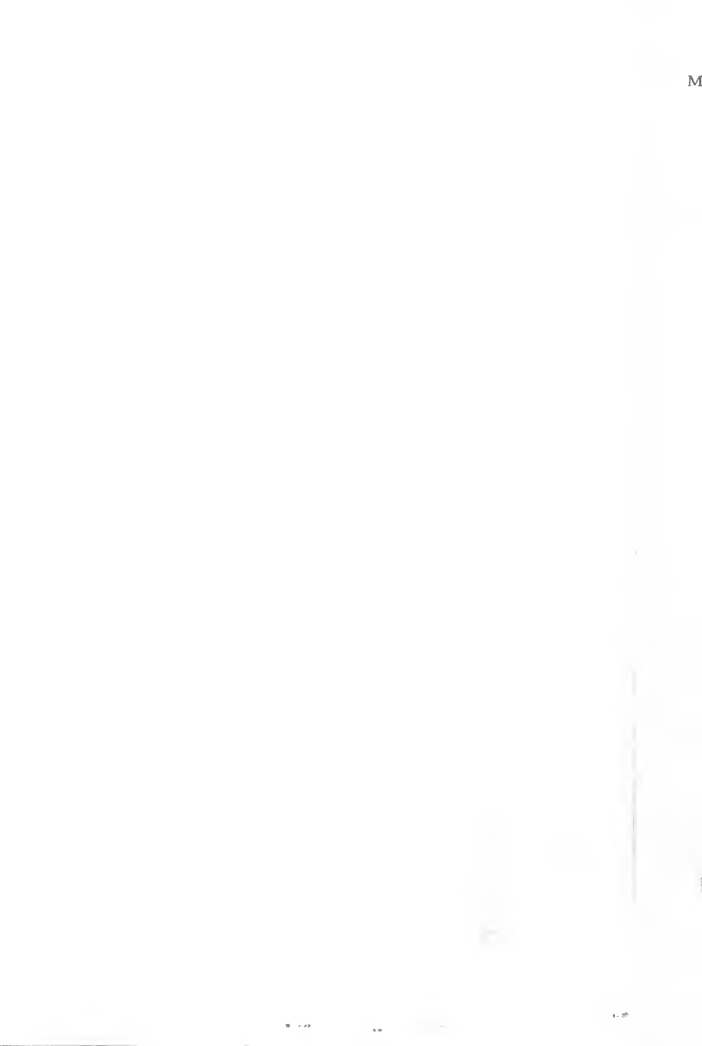
**Министерство науки, высшей школы и технической политики
Российской Федерации
Саратовский ордена Трудового Красного Знамени
политехнический институт.
Философское общество им. С.А. ФРАНКА**

Г.А. ХОТИНСКАЯ

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ
КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН
(Опыт эстетической хронологии)**

Под редакцией
Заслуженного деятеля науки РСФСР
доктора философских наук,
профессора Я.Ф.АСКИНА

**САРАТОВ
1992**



Министерство науки, высшей школы и технической политики
Российской Федерации
Саратовский ордена Трудового Красного Знамени
политехнический институт.
Философское общество им. С.А. ФРАНКА

Г.А. ХОТИНСКАЯ

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ
КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН**
(Опыт эстетической хронологии)

Под редакцией
Заслуженного деятеля науки РСФСР
доктора философских наук,
профессора Я.Ф. АСКИНА

САРАТОВ
1992

Хотинская Г.А. Художественное время как эстетический феномен (Опыт эстетической хронологии).

Саратов: Саратовский политехн. ин-т, 1992, 308 с.

На базе эмпирического материала искусства исследованы генезис философских взглядов и представлений о художественном времени, начиная с древности и до наших дней, а также зависимость художественного времени от типов структур духовного производства, способов трансляции художественного и социального опыта, других объективных и субъективных элементов общественно-организованной практики. Разработан вопрос о методологической универсальности художественного времени как содержательной формы мышления в искусстве, построена теория эстетической хронологии темпоральных художественных структур. Для эстетиков, культурологов, философов, всех интересующихся актуальными методологическими проблемами эстетики.

Печатается по решению Ученых советов Саратовского политехнического института, философского факультета МГУ им.М.В.Ломоносова, Российского Проблемного совета по эстетике и редакционно-издательской коллегии философ. общества им.С.Л.Франка.

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор А.Ф.Еремеев

доктор философских наук, профессор Н.З.Коротков

доктор филологических наук, профессор О.И.Федотов

0302000000-5

X ----- 39-92

С Г.А.Хотинская, 1992

C97(03)-92

ISBN 5-230-07210-5

Автор благодарит директора института славистики Кельнского университета профессора Вольфганга Казака за предоставленную возможность работать в библиотеках и архивах ФРГ, философа-аналитика Бориса Веденеева, ученого-секретаря философского общества им. С.Л. Франка- Александра Ососкова, президента общества С.Л. Франка-Василия Фриауфа, членов российского Проблемного Совета по эстетике за помощь и дружескую конструктивную критику, а также спонсоров: Валентина Никитина и саратовский немецкий культурный центр.

ВВЕДЕНИЕ

Храни нас, Боже,
От одностороннего видения
И ньютоновского сна
У.Блейк.

В настоящее время среди новых категорий интенсивно разрабатывается категория художественного времени как эстетическая проблема. Это не случайно. Ситуация характеризуется тем, что без ясного понимания времени в структуре художественной реальности останутся непонятными самые тонкие структуры художественного творчества и художественного восприятия.

Соответствующий сложностям и реалиям XX века интерес к данной эстетической категории закономерен и понятен. Художественное время, связанное с социальной (художественной) формой движения материи, ее отражением в особой идеальной

(художественной) реальности, с теорией художественного образа, проблемами художественного содержания и формы, структурой произведения искусства (композицией, ритмом) как ценностной иерархически организованной системой в художественной реальности дифференцируется на время в искусстве, художественное время и эстетическое время. Основным предметом нашего исследования будет художественное время в его эстетических свойствах.

Пронизанное детерминизмами разного уровня- социального, природного, культурно-исторического, идеологического, личного, бессознательного и другими, - художественное время обладает богатым эвристическим потенциалом для выдвижения гипотез, их подтверждения и опровержения, формирует концептуальную основу творческого мышления. В настоящее время, являясь предметом общей теории искусств, художественное время как универсальное эстетическое понятие входит в фундаментальные исследования культурно-исторического освоения действительности в связи с постижением высших уровней концептуализации и форм художественного мышления, что свидетельствует о его актуальности, важном методологическом и мировоззренческом значении.

Будучи в сфере генезиса по-разному ориентированы научные исследования рожают разные рефлексии о художественном времени с присущей только им своеобразной демаркирующей процедурой понимания этого феномена. Общую ситуацию культурного полихронизма в мировой эстетике можно обозначить как обстановку "вавилонской башни", затерянной в мире эмпирического семиозиса. Возник свой язык описания художественного времени, а также метауровень, на котором художественное время оставляет свой "идеальный автопортрет". Появление понятия на метауровне, как известно, означает вторичное его структурирование. Поэтому при накопленном наукой огромном и крайне ценном материале частных наблюдений и характеристик "неясными остаются по сей день общие и фундаментальные аспекты данной проблемы, исследование которых выходит за пределы компетенции каждой искусствоведческой дисциплины, оказывается прямой задачей эстетической науки"[1].

Системно и комплексно объединяя усилия разных точек зрения, постараемся реконструировать процесс становления ху-

дожественного времени путем совмещения различного типа источников, характеризующих этапы становления этой категории. В их число вошли как чисто философские, эстетические построения, так и творческие, эстетические решения, отражающие судьбу этого феномена. Скрещение этих линий дает правдивую картину генезиса категории в процессе ее сложной, противоречивой, разносторонней, взаимосвязанной эволюции. Мы увидим, что в разное время эта категория имеет свою историю и свою судьбу. Анализ категории "художественное время" в культурно-исторических контекстах как целостной системы всех ее звеньев в процессе эволюции нуждается в развитии теории, которая наряду с высшей степенью абстракции и обобщения позволила нам предложить свой, авторский вариант эстетической хронологии темпоральных художественных структур.

У ИСТОКОВ АРХАИКИ ЭКСПЛИКАЦИИ АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

"В этом бегущем времени"

Махабхарата

Время в его эстетическом свойстве выступает в первобытном искусстве способом проявления вещи, обнаружения движения художественной мысли, организацией этого движения, качеством становления художественного смысла. Раннее или первобытное воплощение мысли, возникновение разнообразных проявлений художественной реальности мира культуры отмечено следующим обстоятельством: осмысленное "не отсылается ни к поэтико-нозматической" структуре трансцендентного построения в знании, ни к какому-либо общему правилу, но где человеческое согласие и несогласие проявляются без обращения или сведения к универсальному и сохраняются в крайней экзотике своего разнообразия"[36].

Эстетические пространственно-временные закономерности (симметрия, пропорциональность, длительность, верх, низ, раньше, позже и другие) зародились одновременно с простейшими трудовыми актами, ощущениями об окружающем мире, с первыми попытками практического расчленения объекта на основные элементы. Своим источником элементарные эстетические формы

*нозма - смысловой компонент деятельности сознания

нозза - духовная активность интенциональных переживаний субъекта.

имели физические пространственно-временные действия. Предпосылки эстетического познания мира в пространственно-временных формах обнаруживают наскальные рисунки, особые ритуальные формы погребения, орнамент, заклинания, танцы, сакральные действия, фольклор, скульптура и архитектура древнего Вавилона, Шумер, Аккад, Египта, Греции, Рима, Индии, Китая и других стран.

Глубинные признаки мифологической картины мира являются древние наскальные росписи пещер Альтамира, Кастильо, Ла-Пасьега (Испания), Нио, Ласко, Ле-Труа-Фрер (Франция), австралийских аборигенов, африканских бушменов, сибирские и онежские писаницы, лабиринты римских катакомб, храмы Персеполиса, каменные Менгиры Фелитозы. В них первобытный художник устанавливал наивную гармонию отношений мира и человека, фиксируя зачатки своего эстетического отражения времени в пространственных координатах.

Первобытный человек, осваивая новые срезы предметности в результате развития материальной и социальной практики, переходя к производящему хозяйству, перестраивал свои мировоззренческие структуры. Так оформлялось мировоззренческое отношение "человек-мир", делавшее культуру определенным образом эстетически структурированной вещностью.

Время, формируя в палеоантропах чувство симметрии и гармонии, функционально выгодные и оптимальные соотношения объемов, фиксировало их способности отражать устойчивые пространственные представления через геометризацию, повторяемость орудийных форм, закрепленную в общепринятых нормах и стандартах, в гармонично правильной очерченной предметности и плавности захоронений. Исследование мустьерской стоянки и погребения неандертальца в гроте Тешик-Таш (Южный Узбекистан) подтверждает это[1].

Неструктурированность первобытного искусства выражалась в неопределенности пространственных форм палеоэстетического искусства. В пещерах Нио, Монтеспан древние росписи выполнены в общей искаженной перспективе: рога животных изображены в фас, а головы и туловища - в профиль; отсутствует композиционное построение, упорядочивающее внутренние и внешние пространственные связи.

Характерным признаком неопределенности форм стало сти-

хийное открытие закона прямой перспективы, использование которого давало изображение "животных одного и того же вида в разном масштабе, расположение фигур ниже или выше крупных, выполнение фигур разного масштаба различными красками..."

[2]. Искусство еще не выделилось в специфически-предметную область. Один из признаков слитности с миром действительного было отсутствие рамы как атрибута целостного произведения. Животные и люди неизменно изображались на бегу, "в рискованных позициях, похожих на отдельные снимки кинематографической ленты". Первобытное восприятие жизни и физического мира вообще кинетично. Первобытный человек ощущает свою собственную жизнь прежде всего как движение, и окружающий мир представляется ему не только вечно живым, но и вечно движущимся, несущимся прямо на него, мимо него, и пляшущим вокруг него [3]. Древние геометрические построения полны внутренней энергии, свернутой потенции движения.

Ритуально-знаковая деятельность была подсознательно-стихийным творчеством. Наделением пространственных участков смыслами "благости" и "зловредности", когда их "качество" зависело от близости к центру либо периферии ("все благое пребывает в середине мира, и все злое на его окраине" [4]) и само пространство нозматически мыслилось анизотропным, - утверждался изоморфизм пространственных отношений соматической организации человека (см. скандинавскую мифологию, иранские и ведийские тексты, древнерусскую "Голубиную книгу" и другие известные источники).

Мировой эпос и эпические поэмы Гомера отражают в нозе закон хронологической несовместимости, который исключал одновременность нескольких действий: "То, что происходит за пределами этого пространства, не может стать предметом повествования. Поэтому в фольклоре не может быть двух театров действия в разных местах одновременно [5].

На единство и связь представлений пространства и времени, их диффузность, нерасчлененность указывают лингвистические исследования. Этимология национальных образов пространства и времени в разных языках, метафоры и символы национальных представлений о времени связаны с ритуальным действием, с периодом прохождения культового акта во времени и во всех европейских языках имеют универсальный семанти-

ческий смысл: "тянуть", "протяжение" (см.: латинское *tempus* - "время", "храм", араб. - *amrum, umrum* - "жизнь", "долгое время", а *umrap* - "населенное место", литовское - *teimpti*, славянские - "делить", "резать", словенское *cas*, и русская "коса", как и русское - "верема", "отвертеть", связанное с вращением, обращением, возвращением, кругооборотом, восходящим в своих истоках к индийскому *"vartman"* - "путь", "колея", "след колеса", здесь же российское "колесо истории", путь-дорога, природный кругооборот в его единстве с погодой, космосом, сменой дня и ночи, периодическим циклом сезонов; рядом окажутся французское *"il fait beau"* и немецкое *"wie spat ist es"*) [6].

Временные представления всей первобытной формации звучали полифонией, "параллелизмом, переплетением и перекрещиванием временных рядов, воспроизводящих в сознании человека отражение многомерности реального времени" [7]. Подчиняя человека ритмам хозяйственной деятельности, зависящих от сезонных ритмов и природных циклов, социальная практика превращалась в регулярно воспроизводящийся цикл, отливая это бесконечное многообразие в форму циклического темпорализма.

Осваивая настоящее и иное "ненастоящее" сознание человека раскрывая прошлое, настоящее и будущее, возможность существования "иного мира - мира не тождественного окружающему" была возможностью "иного мира в ином времени", а курганы, могилы и могильные знаки вовсе не свидетельствовали о чувстве истории, как протяженного во времени процесса. Прошлое было единым, стариной вообще, не разделенной на эпохи и не упорядоченной хронологически. Время составляло повторяющийся годичный круг, с которым необходимо было соотноситься в своих хозяйственных работах. Времени как категории еще не существовало [8].

Событийность времени по отношению к темпоральности формировала художественность восприятия, помогая овладеть важнейшими топологическими характеристиками, порядковой топологией, взаимным расположением временных отрезков, временными отношениями, типа "раньше", "позже", "вчера", "завтра". Прimitивные магические обряды проигрывают в настоящем ситуацию, имевшую место в прошлом для обеспечения успеха в будущем. В эпизодических пересказах мифов формы прошедшего времени че-

редуются с формами настоящего времени в значении настоящего или будущего. Такое чередование имеет место в рассказах о том, что произошло. Это в то же время рассказ об устройстве мира, то есть о настоящем [9].

Архаические мифы самых разных народов подтверждают неопределенность хронологических координат далекого прошлого. Начало времен в мифах древнего Китая начинается со Все-ленского потопа, виновниками которого были Яо и Шунь [10]. В "Старшей Эдде", в древнеисландских песнопениях о богах и героях, в приращении Вельвы говорится:

"В начале времен
Не было в мире
Ни песка, ни моря,
Ни волн холодных,
Земли еще не было
И небосвода,
Бездна зияла,
Трава не росла" [11].

В скандинавских эддах упоминается среднее время, под которым подразумевался отрезок между утром и полднем, либо между полднем и закатом солнца. А "положили всем жребий жизни, сулили все доли, удел всех людей три вещих девы" [12] - Удр - Прошедшее, Верданди - Настоящее и Скульд - Будущее (у древних греков - это Мойры). В темпоральной трихотомии особым статусом наделялось прошлое. Оно объясняло настоящее, освещало будущее, и именно в него впадала река времени.

Отражая мировоззренческие основания позднеродовой общины, фольклор фиксировал конкретность действий и времени, жесткую связь поступков с тем, что наиболее важно и значительно. В мифах "...речь идет о времени не только доисторическом, но и внеисторическом, о времени "вне времени" [13]. Герой мифа и сказки в ином мире переживает за одну минуту тысячу лет, но особенно волшебные свойства характерны для "времени творения, отмеченного высшим подъемом творческой теургической энергии" [14].

Миф, как форма общественного сознания, способ понимания природной и социальной действительности, на ранних стадиях общественного развития ориентирован на преодоление фундаментальных антиномий человеческого бытия, гармонизацию лич-

ности, общества и природы. Свойственное мифологическому мышлению разделение субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, пространственных и временных отношений, происхождения и сущности, привело к тому, что моделирование оказалось специфической функцией мифа.

Опираясь конкретным и персональным, использованным в качестве знака, иерархией причин и следствий, совмещая в себе два аспекта: диахронический (рассказ о прошлом) и синхронический (объяснение настоящего или будущего), миф воплощал коллективный опыт осмысления действительности в множестве поколений, был предметом веры, а не критики. Мифы утверждали принятую в обществе систему ценностей, поддерживали и санкционировали определенные нормы поведения. Мифологическое мироощущение выражалось не только в повествованиях, но и в действиях - обрядах, танцах, включая в себя зачатки религиозных, философских, политических форм и искусство сказки, эпоса, легенды, преданий.

Характеризуя мифологические тексты как категории, лишённые начала и конца, которые мыслились как "повторяющееся устройство, синхронизированное с циклическими процессами природы", Ю.Лотман отмечал: "мифологический текст строился по законам пространственно-топологическим, где отношения эквивалентности устанавливались между расположением небесных тел и частями человека, структурой года и структурой возраста, подчиняя все циклическому временному движению так, чтобы рядом с мифическими идеями, когда речь шла за воображением, возникали и такие, когда речь шла впереди, а воображение следовало по проложенному ею пути"[14а]. Благодаря этому процесс циклизации времени выступал средством систематизации мифов и оформлением общих сводов нравственности. Отсюда - единый миф о Вселенском потопе у разных народов. Героями, нарушившими порядок времен года, выступают: Зевс - победитель Титанов, Гигантов и Тифона; в Китае - Гунь, нарушивший порядок чередования пяти первоэлементов - У-Син[14б]; Илья Муромец на Руси, победивший Змея Горыныча, а позднее - Мардук, Осирис, Христос.

Перерастая в эпические сказания, мифы не разделяли историю и вымысел. Они давали течение времени не по скорости, а по общей протяженности всего процесса в целом, об-

разуя анахронизмы, где смещающиеся временные пласты включали черты разных эпох. Условное эпическое время создавало особую художественную действительность, когда эпическое сознание не видело противоречия между обычным течением времени и протеканием его в сознании.

Вычленение "кризисных" точек времени из регулярности возобновляющихся круговоротов, когда деструкции и элиминации подвергались временные и пространственные параметры нисходящего цикла, превращаясь в единый пространственно-временной континуум, вело к зарождению линейных представлений о времени, необратимости человеческих преобразований. События "Старшей Эдды" "вытягиваются в одну цепочку в пределах жизни героя, а жизнь героя включается как бы в генеалогическую цепочку рода, к которому герой принадлежит" [15].

В конкретном восприятии между Я и не-Я сначала возникает отношение не противопоставления или коренного различия, а выражения одного в другом, культурного события, источника всех искусств: между мыслящим Я и внешним миром материи происходит осмысленность выражения, означаемого значимостью, отличной от интериоризации знания и господство Того же над Другим. Культура в этимологическом смысле - это место пребывания мира, для которого характерна не просто пространственная присущность, но и соиздание в бытии выразительных и воспринимаемых форм нетематизирующей мудростью плоти, которая есть искусство или поэзия. [15a]

Своеобразием сюжетного времени эпического повествования являлась его непрерывность: "Если действие героя приостанавливается, это действие немедленно переймет другой герой... Раз начавшись, действие стремительно будет развиваться до конца" [16]. Сосуществование расходящихся, полярно диссонирующих представлений о времени в первобытном обществе, где оно дискретно и непрерывно, гомогенно и гетерогенно, циклично и линейно, односторонне и обратимо одновременно, - объяснялось неравномерностью развития предметно-практической деятельности в первобытной формации.

Первобытное общество не знало подлинного смысла истории. Вся его жизнь была "изменяющимся настоящим". Первобытное сознание не выделяло настоящего и не нуждалось в осмыслении прошлого. Под будущим понималось нечто длящееся,

оставшееся тем же самым. Переход от мифа к логосу происходил через утверждение в воспринимющем сознании понятия об абсолютных идеальных сущностях, выходящих за рамки всех пространственно-временных перспектив.

Циклическое представление времени, свойственное древнегреческой мысли, накладывало отпечаток на социальный мир, принимая вид кругообразного и наделенного центром космоса, где каждому гражданину, коль скоро он подобен всем остальным, предстоит пройти цикл кругооборотов, последовательно занимая и уступая симметричные позиции, образующие гражданское пространство в соответствии с порядком времени.

В образе мышления милетцев, утверждает Ж.-П.Вернан, "сохраняется не только общая мифологическая схема, но наблюдается совпадение в деталях некоторых их представлений и мифологических образов, которые ничуть не утрачивают при этом стимулирующего значения" [17], "и если верно, что милетцы заимствовали нечто у мифа, то верно также и то, что они очень глубоко видоизменили образ вселенной, придав ему пространственные формы и, следуя по преимуществу геометрической модели, упорядочив его" [18].

Время в легенде качественно отличается от настоящего. Оно внесторично, соответствует мифическому времени. События легенды обычно соотносятся с событиями священной истории или абсолютно не определены во времени. Легенды сохраняют характерную для мифов двумерность времени: события принадлежат и прошлому и настоящему, то есть "начальная" история объясняет нынешнюю. Обычно легенда не ориентирована в пространстве. Отсутствие соотносительности с конкретным местом действия объясняется направленностью легенды, стремлением объяснить весь мир целостно.

Синкретичность легенды проявляется в следующем: хотя в настоящее время вера в истинность ее событий утрачена и легенда воспринимается преимущественно с точки зрения своей художественности, как притча и иносказание; она, кроме эстетических параметров, содержит важнейшие категории логики и мышления "фольклорного" человека, выявляя ориентиры его поведения.

Русское былинное течение времени воспроизводит протяженность процесса, а не его скорость (например, былина о

Добрыне Никитиче, где "опять время идет - как вода течет", "год-то за годом, да как река бежит", а "неделя за неделей, как трава растет" [19]]. В "хроноактах" русского богатырского эпоса обнаруживается особая динамичность, плотность и интенсивность переживания времени. ("Съ заранца до вечера, Съ вечера до свѣта летять стрѣлы калѣья" [20]). "Временные и ценностные определения эпического времени слиты в одно неразрывное целое, как они слиты и в древних семантических пластах" [21]. Формальная замкнутость эпического времени способствует тому, что "сюжет в нем по преимуществу один, и время - однонаправленно, однолинейно" [22].

Заинтересованный поиск единиц измерения времени виден у Гомера и Гесиода. Гомер использует одновременность не для того, "чтобы сделать некоторое событие более понятным, а чтобы создать чувство безграничной пространственности". Когда Гомер описывает битву и сравнивает звон оружия со стуком топора дровосека, он "хочет лишь показать, что наряду с битвой существует также спокойствие леса, нарушаемое работой дровосека" [23]. Иначе выглядит "Мы и жизнь при Хроносе" [24], где Хронос являет непрерывное временное течение.

Унаследовав антропоморфизм и социоморфизм, человек до капиталистических обществ не мог осмыслить целое, в которое он был включен и которое детерминировало его жизнедеятельность лишением личного (индивидуального) или надиндивидуального начала: "Таков мир мифа, таков пластический, украшенный космос греческой античности" [25]. По словам А.Ф.Лосева, "греческий рабовладельческий полис вовсе не был такой огромной силой, чтобы навсегда расстаться с прежней мифологией. Самое большое, что он мог сделать, это превратить абсолютную мифологию в рефлективную" [26].

Размышления о времени исторически начинаются с сомнения в его реальности у элейцев. Эти сомнения порождают у философов-атомистов представление о времени как о категории, не обладающей своим самостоятельным существованием (см. Демокрит, Эпикур, Лукреций, Секст Эмпирик). Зарождение реляционной концепции времени развито затем в философии Аристотеля, который подобно атомистам, соединил время с движением, но в отличие от них понимал под движением изменение вообще, связанное с внешним, формальным пониманием относительности.

Многие современные представления о времени обнаруживаются уже у Ксенократа (идея с дискретности времени, явившаяся зародышем современной гипотезы прерывности пространства и времени), стоиков (гипотеза о цикличности развития Вселенной во времени) и Плотина (критика представления о времени как движении и двойстве движения).

Стоики определяли время как меру движения мира, считая само время бестелесным, так же как и значение слов и предложений. Именно стоиками разработана современная классификация глагольных времен. Антифон считал: "время есть (наша) мысль или мера, а не сущность" [29]. Для Диогена, Антипатра, Хрисипа - время "бестелесно, оно - измерение движения мироздания, прошедшее и будущее бесконечны, настоящее - ограничено" [28].

Трансформировав идею мифологической слитности времени и вечности в концепцию вечного становления, античная философия подготавливала открытия эстетических закономерностей в сфере художественного времени, выработках концептуальных схем.

Зачатки теории художественного пространства и времени находят в эпоху античной классики. В этот период возникли попытки закрепить и передать художественный опыт предшествующих поколений в навыках владения эстетически совершенной формой, в пространственном расположении культовых сооружений, в его сакрально-символическом смысле, магическом значении его временной символики, в приемах эстетического развертывания и сжатия времени, придания времени статуса эстетической оценки.

Процесс десинкретизации знания привел к дальнейшему пониманию художественного времени и пространства в связи с возникновением различных видов искусства - мусических (воспитывающих душу), гимнастических (воспитывающих тело). Теория отдельно поэтического и драматического искусства, риторики и музыки (у А. истотеля и Аристоксена) свидетельствовала о попытках их структурного изучения.

Обратив внимание на взаимосвязь времени и движения, Аристотель показал: пространство является субстанциально-активным, неоднородным. Заложив фундамент реляционной концепции пространства и времени, рассмотрев время вслед за движением и в связи с ним, Аристотель связал числовой характер

времени с соответствующей природой движения, плотную подоплека к объяснению необратимости времени. Однако, у Аристотеля отсутствует связь движения и времени с точки зрения закона взаимосвязи количества и качества.

Время у Аристотеля не является развивающейся сущностью. Придерживаясь концепции однородного мирового времени ("время повсюду одно и то же" [29]), Аристотель представлял время не в диалектике развития, а в диалектике движения, фиксируя движение созерцательно и отнюдь не как активное, самодействующее начало.

Время для всех процессов у Аристотеля стандартизировано за счет служащего универсальной мерой кругового вращения небесных сфер. Но время не только измеряется круговым движением: оно "само по себе есть некоторым образом круг. Время кажется кругом потому, что измеряет движение такого рода и само им измеряется. Совершение дел предстает как круговорот, как круг времени и измеряется круговым вращением".

Время у Аристотеля одновременно и продукт сознания, и свойство движения, существующее независимо от сознания: "время не есть ни действительность, ни потенциальность, а и то и другое, ни в какую определенную категорию включить его у Аристотеля не удастся... достоинство аристотелевской теории времени именно в том, что "она доводит до нашего сознания непостижимость времени" [30].

Аристотель понимал время как чистую длительность, овеществленную в материи и космосе. Учение Аристотеля о времени было торжеством эстетики относительности. Картина времени не дедуцируется у него в виде абстрактной категории из каких-либо других, еще более абстрактных категорий, но являет свой миг в таком виде, "в каком мы находим и материю, из которой состоит космос". Небесные сферы, из которых состоит космос не только у Аристотеля, но и у всех античных философов, являются как раз теми самыми топосами, которые превращают здесь аподиктический силлогизм в силлогизм вероятности, а он может быть и может не быть; и если он фактически есть, то не в силу дедукции разума, а в силу убедительности соответствующих жизненных восприятий человека. Это самая настоящая "вероятностная", "энтимемная" и "риторическая", максимально эстетически выраженная концепция времени" [31].

А.Ф.Лосев подчеркнул все непонятные и трудные пункты у Аристотеля, возникшие из попыток совместить чувство блаженной вечности, которая вращается сама по себе, и драматической борьбы, которая возникает между временными процессами в космосе в результате того, что "Аристотель свой космический Ум не просто оставлял в покое, но заставлял его исполнять как бы какую-то актерскую роль во всех трагических перипетиях внутри космоса, оказавшегося у него не больше как материальным, то есть драматически развивающимся становлением. Эта диалектика времени всегда топологическая и всегда только вероятностная..." [29], "... Весь космос у Аристотеля и время космоса есть не силлогизм, но сплошная энтимема" [30].

Отвергая концепцию пустого пространства, Аристотель рассматривал его как совокупность мест, занимаемых телами, а время - как чистую длительность, равномерно текущую от прошедшего к будущему, как порядок последовательностей. Время существует для Аристотеля в категории "теперь", которая выражает связь времени: оно связывает прошедшее с будущим и вообще есть граница времени, будучи началом одного и концом другого" [34].

Два способа изображения действия во времени в искусстве - повествовательный и композиционный - ведут свое начало от Демокрита и Аристотеля. Платон, Аристотель, Аристоксен, Деметрий, Дионисий Галикарнасский, Аристид Квинтилийан судят об эссе ритмических форм, об эстетических качествах ритма, с помощью которого достигается гармоничное сочетание части и целого. Ритм признается средством, сообщаящим чрезвычайную силу и выразительность произведения искусства. Ритм получает материалистическую и идеалистическую трактовки. Пифагорейцы, отчасти Платон, рассматривали ритм в качестве абстрактного, формалистического, самостоятельно существующего принципа, считая его выражением числовой гармонии, правящей миром чувственных вещей.

Аристотель, Аристоксен, Аристид Квинтилийан и другие говорили о связи ритма с человеческими переживаниями, эмоциями и окружающей действительностью. У Аристотеля и Платона "порядок", "упорядоченность" выступают не только характеристикой Космоса, но и наделяются эстетически-целостным зна-

чением, являются одним из необходимых условий создания совершенных произведений [35].

Определяя время как "подвижный образ вечности", Платон противопоставлял "зону" вечности - "хроносу" - времени, подчеркивая пребывание вечности во времени, в исчезающем - непроходящем, в конечном - бесконечном, в хаосе - элементы Логоса. В "Тимее" Платон размышлял о времени подражающем вечности и бегущем по кругу согласно законам числа. Возникновению времени, по Платону, способствовала вечная природа. И время уподоблено ей, ибо "первообраз есть то, что пребывает целую вечность, между тем как (отображение) возникло, есть и будет в продолжение целокупного времени..." [36].

В диалоге "Алкион" устами Сократа высказано замечание: "Время человеческой жизни весьма невелико и непродолжительно в сравнении с целой вечностью" [37]. С проблемой вечности Платон связывал существование "вечных идей", участвующих в создании космоса. В аспекте космогонических и теогонических воззрений Платон рассмотрел космический и творческий эрос, который всегда един и связан с вечностью в красоте для бессмертия [38].

Действительность Платон представлял временностью. Перед актом рождения времени из разума и мысли бога возникли планеты, "дабы определять и блюсти числа времени" [39]. Время Платона, соединенное с космосом, выступало мерой движения солнца, мерой пути, а космос - единственным и абсолютным бытием, способным чувствовать, слышать и ощущать, порождать идеи, конструировать их, смешивать. Космос Платона - символ возвышенности и духовного полета.

В диалоге "Тимей" Платон рассуждает о порождающих моделях, подразумевая модели действительности, представляющие собой структурный принцип порождения всех бесконечно малых ее сдвигов и существований во времени. В культурном измерении человеческое "утверждалось и подтверждалось как возвращение Того же и Другого к согласию Единого; точно так же согласие Единого опять-таки в качестве осмысленного подтверждалось и утверждалось в художественном выражении как единство души и тела, проявляясь уже в амбивалентности духовного и телесного, в распространении одних и тех же вкусов среди разных людей. Все это определяло культуру - знание и искусство - как

"преклонение" перед неоплатоническим идеалом Единого, как подражание ему в автономии или свободе знания и техники и в высшей самодостаточности Прекрасного" [39a].

В античной музыкальной эстетике, в учении о гармонии сфер дано пространственное истолкование музыки и музыкального построения космоса, геометрическая интерпретация музыкальных тонов (рассуждения Архита о связи высоты тона с быстротой движений и количеством колебаний, а также теория, связывающая музыку с танцем и переводившая ее на язык изобразительного искусства) [40].

Понятие ритма во многих античных теориях, в том числе и у Аристиды, наделено различными эстетическими качествами, выступает носителем этоса. Важную роль в искусстве античности играет пропорция (идеал архитектуры - Архидам, идеал скульптуры - Поликлет, идеал музыки - Пифагор). Тема пропорции рассматривается в ряде античных трактатов по архитектуре и пластическим искусствам.

"De architectura" Витрувия развивает теорию пропорций человеческого тела, лица и прекрасных храмов. Эта тема звучит и в энциклопедическом труде Плиния по истории, теории и критике классического искусства, в трактате по арифметике Теона из Смирны и Никомаха из Тарасы, также используется и Бозцием. В теории музыки можно встретить фрагменты из Эвклида и Птолемея, Аристоксена и Теофраста, повлиявших на Бозция. В "Тимее" Платон рассматривает пропорцию с точки зрения философии, эстетики и математики. Этот диалог с комментариями платоника Хальридия, а также работы Макробия, Апулея, Марциана Капеллы стали источником сведений о теории пропорции для христианских писателей.

В трактате Витрувия "Десять книг об архитектуре" последняя трактуется как самостоятельный вид искусства. Большое место у Витрувия занимает учение о пропорциях - евритмии - составной части архитектурного сооружения, несущей эстетическую нагрузку: "Евритмия состоит в красивой внешности и подобающем виде сочетаемых воедино членов. Она достигается, когда высота членов сооружения находится в соответствии с шириной, ширина с длиной, и когда, одним словом, все соответствует должной соразмерности" [41].

Соразмерность выступает в виде стройной гармонии от-

дельных членов самого сооружения и ответственности отдельных частей и всего целого одной определенной части, принятой за исходную. Как в человеческом теле евритмия "получается благодаря соразмерности между локтем, ступней, ладонью, пальцем и прочими его частями, так это бывает и в совершенных сооружениях" [42]. Тяготение античной эстетики к зримой, осязаемой конкретности в понимании мира в виде вещественной структуры приводит к трактовке времени и пространства в виде числовых атрибутов движения.

В "Поэтике" Аристотеля проблема пространственно-временного строения произведения возникает в виде нормативных рекомендаций художникам, поэтам, музыкантам, желающим строить композицию в категориях цельности, единства действия, движения, порядка и соразмерности: "... главные формы прекрасного - это порядок в пространстве, соразмерность и определенность" [43], "прекрасное и животное и всякая вещь, состоящие из известных частей, должны не только иметь последние в порядке, но и обладать не какою попало величиной: красота заключается в величине и порядке ... как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обозримую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую" [44]. Композиция, по Аристотелю, "должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое" [45].

Аристотель неодобрительно отзывался о тех произведениях, где нарушался принцип изображения не связанных друг с другом событий: "... в последовательности времени иногда случается (одно) событие после другого, для которых нет никакой единой цели. Однако же большинство поэтов делает эту (ошибку)" [46].

"Из простых фабул и действий самые худшие - эпизодические; а эпизодической фабулой я называю такую, в которой эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости" [47]. Отсюда аристотелевское требование причинной связи событий: чтобы действие "возникало из раньше случившегося по необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это вследствие чего-либо или после чего-либо" [48].

Содержание произведения, выраженное в фабуле и сюжете, Аристотель связывал с продолжительностью произведения, его размером во времени и размером частей, т.е. с построением фабулы во времени. "Размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та трагедия, которая расширена до полного выяснения фабулы, так что, дав простое определение, мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью" [49].

Впервые в эстетике, поставив проблему единства действия, связав пространство и время со смыслом произведения, Аристотель размышлял о разнице между эпосом и трагедией: эпос "не имеет предела во времени, тогда как трагедия должна по возможности "совершаться в одно обращение солнца"[50]. В неопределенном прошлом в эпосе действие начинается; оно останавливается, возвращается назад без всякого признака надвигающегося тревожного момента. Во всякой трагедии, наоборот, требуется строгая преемственность времени, неудержимое нарастание событий, неизбежная развязка, которая неминуемо должна произойти в определенный момент. Так, ссора Агамемнона с Ахиллом, по словам Стагирита, совершается как бы вне времени, и, несмотря на ее огромные последствия, она как бы оторвана от всего последующего действия. Если теперь сравнить с ней ссору Медуи и Ясона в трагедии Еврипида "Медея", то мы сразу заметим, как в отличие от эпоса, здесь все построено на протекании времени. Медея выпрашивает себе у царя один-единственный день; за этот день она должна или убить своих врагов или умереть сама. К моменту надвигающегося кризиса должны решиться не только все настоящие дела, но и быть подведен итог прошлому, о котором герои то и дело вспоминают [51].

Стагирит утверждает: трагедия не только вся пронизана сознанием протекающего времени, но и всякое действие в ней рассматривается в своей временной последовательности, в своем отношении к прошедшему и будущему. В ней всегда задана та или иная философия времени.

Характерной чертой античного понимания эстетического времени и пространства является его мифологичность, фан-

тастичность и неразрывная связанность с вещами. Возникновение "полисного времени" уже включает историзм, числовую определенность и статуарность. Фиксированность мировоззрения заменяет понимание времени как длительности. Б.Виппер убежден: античное искусство не знает развитого понимания исторического времени, заменяя его простой однородной протяженностью, или круговоротом вечности [52]. Скомпанованность, пространственная сбалансированность, равновесие, гармоничность, возвышенный покой античной архитектуры и скульптуры отражают круговорот небесной сферы, где нет развития, где художник, общаясь с вечностью, говорит ее языком. Отсюда - идущая от любования красотой человеческого тела античная чувственность, вещественность и культ пропорций.

По сравнению с греческим, древнеегипетское искусство вовсе исключало движение времени. Понимание времени как чередование стадий, антидинамическая трактовка времени и пространства как противоположность "ЯН" - "ИН" - характерна для китайцев. В поздней античности вышло понятие о будущем как преемнике прошлого и настоящего. Античность, зная время в виде круга, как предопределенность, довлеющую над человеком, формировала идеи рока, судьбы и вечной молодости богов.

Демокрит и Эпикур понимали пространство как пустое и бесконечное, а время, исключенное из мира сущностей, как абстрактную форму чувственного восприятия и особо существующую природу в природе. Пифагор толковал время в виде циклических повторов определенных чисел; даже обобщенно-типическая малоиндивидуализированная греческая скульптура свидетельствовала о безразличии к прошлому и будущему, об упорении настоящим, выраженном в ритмической соотнесенности пропорциональных частей.

Идея движения спонтанно проникает в пластику (фронтоны Парфенона, статуи Мирона), драму, авантюрные романы Апулея, Гелиодора, античную философию (Гераклит), историю, представляемую в виде вечного вращения одних и тех же политических форм в одном порядке (Полибий).

Личное время античность понимает аксиологически как приобщение к духовной свободе, самореализацию и самовоплощение, обретение собственной индивидуальности. В "Нравственных письмах к Луцилию" Сенека делил время на время гражданского

полиса и время свободного досуга; смысл человеческого бытия ставил в прямую зависимость от искусства владения временем [53]. При этом по-прежнему слабо расчленилось внутреннее и внешнее пространство и время в античном театре; не было разработано общее понимание проблемы времени в искусстве. Идею внутренней соразмерности и уравновешенности времени выражали Архит и Витрувий. Классификацию искусств на пространственно-временной основе в поздней античности осуществил Дион Златоуст.

В Средние века христианство, оказав существенное влияние на все компоненты культуры, наполнило категории "время" и "вечность" другим содержанием. Вечность предстала атрибутом бога, она вневременна, время человеческого существования по сравнению с вечностью - ничто и приобрело смысл лишь как подготовительная ступень к переходу в потустороннюю вечную жизнь [54].

Средние века более четко структурируют время на векторное, линейное и необратимое, по-разному оценивают прошлое, настоящее и будущее, указывают особо на качественную ценность последнего. Уверенность в нерушимости и неизменности существенного порядка вещей в общности порождала созерцательно-отстраненное отношение к течению времени, которым были обусловлены многие черты средневековой культуры [55].

Возникновение христианства в Европе и буддизма на Востоке привело к созданию новой линейной концепции восприятия времени, идеи временного потока, движение души. Принцип наглядного развертывания жизни Христа и Будды, как исторических личностей, несмотря на иррациональность, абстрактность их жизни, был подготовлен религиозным пониманием образа как становления (структурой алтаря, житиями, хрониками, пространственной организацией храма).

В Средневековье переключались циклический характер темпоральных представлений, гетерогенный - пространственный, хтонические и антропоморфические аналогии, свойственны миропониманию родовой и рабовладельческой формаций. Не случайно в произведениях литературы Средневековья в символике времени большую роль играет антитеза ночи и дня и, связанная с нею, антитеза сна и бодрствования. В более широком масштабе - это антитеза смерти и жизни. В куртуазных романах часто встреча-

ется антитеза весны (или лета) и зимы, ассоциируемой со смертью души, со злом. Контраст весны и зимы соотносится с темами плодородия и бесплодия, юности и старости, жизни и смерти.

Средневековым романам свойственна временная неопределенность, своего рода вневременность. Типичные зачины романов - "однажды", "в то время". С восприятием времени связано и изображение психологических состояний, их смена обычно происходит внезапно. Психическое развитие никогда не бывает постепенным, диалектическим. Границы прошлого, настоящего и будущего в средневековых романах размыты.

Постепенно мифологические и эллинистические традиции вытесняются утверждением библейских канонов. Пространственная гетерогенность космоса иерархично структурируется, отражая строгую социальную субординацию феодального общества, подчиняясь библейской символике. Теологически обоснованные линейные представления о темпоральности приходят в столкновение с языческим циклическим ее восприятием, светлым тонам античного мирозерцания противостоят мотивы покорности и смирения.

Доктрина двухуровневого пространства, заимствованная из аристотелевско-птоломеевской системы (мир земной и мир сверхчувственный), трансформируется в иерархию вассальных зависимостей феодального общества, вертикализуется по степени совершенства, сакральности в направлении к демиургу. В соответствии с этим архитектурные конструкции углубляют символический смысл храма, стрельчатыми куполами увлекая в таинство евхаристии.

Символика креста, лежащая в основе архитектурного плана, указывает на его мировоззренческую ориентацию: крест "представлял собой предельно простую, емкую геометрическую формулу основных пространственных, временных и нравственных оппозиций, на которых строилась средневековая модель мира [56]. "Верх" и "низ" креста был не просто вертикальным пространственным срезом, а символизировал небесную твердь и преисподнюю, два царства, где правит добродетель и бесчинствует порок.

Оппозиция мира горнего и мира дольного, бога и дьявола, духовного и материально-телесного отражена в средневеко-

вых иконах. В крестово-купольных храмах росписи в соответствии с пространственной иерархией располагались в строго определенном порядке: в верхних частях, предназначавшихся для изображения священных сцен купола, барабана, аспидов - действие разворачивалось на небесах; росписи сцен из жизни Иисуса Христа помещались на верхних частях храмовых стен; "нижние" этажи церковного пространства занимали изображения фигур святых, апостолов, пророков.

Вертикали (а она была композиционной доминантой) теперь подчиняется и разворот композиции, и способ расстановки фигур на плоскости иконы или другого живописного средневекового полотна. Наиболее значимые опять вверху и отделяются от ниже расположенных цветом, тоном и глубиной изображения [57]. Базиликовые соборы Европы с их четкой противопоставленностью "Запада-Востока", церковного входа-апсиде (алтарному выступу) отражают идею неравноценности восточного и западного направлений: восточного, обращенного к добру, и западного - ко злу. Обращенные к Иерусалиму - священному центру Земли и к Голгофе (холму в районе Иерусалима) - алтарь выделялся в соответствии со степенью сакральности. Здесь "вступает в действие оппозиция "священное - священнейшее" [58].

Стремясь установить вечный идеал, имеющий значение нормы, средневековое христианское искусство отрывалось от конкретности пространственной и временной, вырабатывая представления о направленности течения времени. "Но эта направленность, - по словам Л.В.Мочалова, - оказывается как бы ограниченной пределами легенды о Христе, канонизирующей произошедшее согласно этой легенде. То есть события, некогда развивавшиеся во времени, приобретают вневременной характер. Богородица знает о трагической судьбе сына, которого ей предстоит пережить и оплакать. Но когда умирает Мария, Христос, перешедший в иной мир, принимает ее душу (в образе спеленутого младенца). Пророчества бросают свет последующего на предыдущее, будущее повелевает настоящим, жизнь неразделима со смертью, а смерть опровергается воскресением и продолжением действия за кулисами этого мира - в мире ином. Все это образует кругооборот времени, где раздельные и идущие одно за другим события неразрывно связаны и как бы одно-

временны. Согласно христианскому учению, круг земного бытия замыкается в бытии вечном, небесном. "Время в иконе - это некое "всегда"[58a].

Представления о времени в эпоху средневековья также организовывала оппозиция "мир настоящий - мир грядущий", "сей век - будущий век". Сакральное время, обладающее высшей истиной и реальностью, бесконечностью наделяется высшей ценностью и божественной благодатью. По замечанию Августина, только грешники "любят временную жизнь, которую должны бы презирать, чтобы дурные, будучи обличены и исправлены, наследовали жизнь вечную" [59]. В соответствии с мировоззренческими основаниями своей эпохи средневековый живописец с помощью перцептивной перспективы особым образом упорядочивал реальность, имманентно расчленяя ее на подсистемы, где существовала связь центра и периферии, уменьшал глубину пространства за счет введения нейтральных фонов, кулис, архитектурного стаффажа, одновременно показывая ближний план и дальний, разделял на дискретные планы пространства полотна, где каждый план, исходя из особой точки зрения, рассматривался в соответствии со своим внутренним законом [60].

Средневековая живопись с ее установкой на религиозную целостность мира, недифференцированность субъекта, доминированием сверхприродной внутренней силой и божественным откровением, предопределяющим судьбу и все человеческие порывы, устремляла художника к нравственному осмыслению совершенного и прекрасного, наделяла художественное пространство и время этическим и эстетическим смыслом, связывала их с рассказом, движением, разворачиванием образа во времени и пространстве. Дуализм, амбивалентность средневекового временного сознания выражены в дуализме пространства и времени, когда верх-низ, божественное - земное, смерть - рождение, возвышенное-низкое меняются местами (например, смерть рождает на карнавале) [60].

Размышляя о любимом сюжете средневекового искусства, Пляске Смерти, где скелеты пляшут вместе с живыми людьми (рассказ о кладбищах Невинных в Париже, по которому прогуливались ради удовольствия современники Виона), И.Хейзинга в книге "Осень средневековья" приводит историю герцога Беррийского, пожелавшего вырезать на своем похоронном портале

историю трех мертвых и трех живых и огромную статую Смерти, завершающую эту выставку погребальных символов (простые виллы, напоминающие о приближающемся конце, были символом времени, ведь любимым местом публичного времяпрепровождения и встреч были места, где проходили похороны и эксгумации). Приметой этого времени было то, что страшное стало привычным [62].

Говоря о жизни, мысли и искусстве Франции, Фландрии и Нидерландов XIV-XV веков, И.Хейзинга сообщает о духе времени, выраженном в рыцарской поэзии, в поэтической концепции любви, в результате которой произошел поворот в истории цивилизации, когда изысканная поэзия сделала само желание существованием мотивом, создав тем самым концепцию любви с отрицательным знаком. Ни в одну эпоху идеал цивилизации не был до такой степени сплавлен с идеалом любви [63].

Понимание времени как ритмического, эмоционального потока (Плотин, Августин) привело к осознанию исторического времени, хотя и плохо дифференцированного. Античную уравновешенную, симметричную скульптуру и архитектуру сменила симультанность композиции, содержащей развернутый рассказ [64]. И хотя пропорциональность в средневековом искусстве также остается доминирующей чертой пространственно-временной формы, она связывается с оценкой, смысловой, этической и эстетической нагрузкой, их содержательным анализом, местом и условием развертывания человеческой жизни, ее ценностью.

Зачатки идеи линейного движения и перспективы возникают в эпоху Римской империи, одновременно с линейным представлением о времени, когда в истории на первый план выходит конкретность событий, а не миф, - но "вполне четкое разграничение между прошедшим, настоящим и будущим становится возможным только тогда, когда линейное восприятие времени, сопряженное с идеей необратимости, делается доминирующим в общественном сознании" [65].

И хотя линейность Ветхого Завета переплетается с циклизмом античности, крупнейший представитель западной патристики Аврелий Августин отвергает мифологическое представление о циклах. Выступая против "безумных и нечестивых", "мнимых кругообращений" времени, Августин Блаженный, негодуя, восклицал: "Чуждо, говорю, это нашей вере. Ибо Христос

однажды умер за грехи наши; восстав же от мертвых, вновь уже не умирает: смерть им вновь не обладает, и мы по воскресении с Господом будем... Окрест нечестивые ходят: не потому, что жизнь их будет проходить через воображаемые ими крути, а потому, что такое именно путь их заблуждения, то есть ложное учение" [66].

Через синтез "циклическое-линейное" время разрешалась антиномия религиозного средневекового мировоззрения. "Отчуждение" времени как чистой формы начинается в европейском городе, когда все явления подлежат измерению [68]. В городе утверждаются линейные темпоральные представления, а сама темпоральность мыслится в понятиях нейтральности, однородности, универсальности. В книге "Жизнь и время Чосера" Джон Гарднер замечает: "в Англии в часы церковных служб (таких часов было 7), собственно часы и обычай измерять время в Англии появился только к началу XIV века, а первые в Европе часы с боем были созданы около 1290 года: рабочий день у богача длился тогда часов 9-10, а у бедняка - тремя или четырьмя часами дольше. Рассвет стал к тому времени одним из важнейших церковных символов: картина, изображающая воскресшего Христа в окружении невест христовых на фоне восходящего солнца, висела на видном месте в каждом соборе. Чосер не без лукавства поместил на этом фоне петуха Шантеклера и его кур. Такова была художественная символика времени. Приметой времени было и то, что средневековых детей долго кормили грудью, до пяти лет.[69] В трудах Боротомея-англичанина содержатся упоминания о детях в возрасте от 7 до 14 лет (до того периода, когда их начинали считать практически взрослыми) о том, что все дети обладают дурными манерами, помышляют о сиюминутном, а не о том, что будет.

В эпоху позднего Средневековья время осознано исключительно как источник материальных и духовных ценностей. Понимание значимости времени пришло с ростом самосознания личности, начавшей видеть в себе не родовое существо, а неповторимую индивидуальность, т.е. личность, поставленную в конкретную временную перспективу и развертывающую свои способности на протяжении ограниченного отрезка времени, отпущенного в этой жизни[70]. Выделяя в Средневековье сакраль-

ное время, мирское время, сельское время, общегосударственное время, зональное время, А.Я.Гуревич подчеркивал: в средние века церковь держала социальное время под своим контролем, духовенство устанавливало и направляло все течение времени феодального общества, регулируя его ритмы.

На пространственно-временные характеристики средневекового искусства проецировалась мировоззренческая установка - слиться со всем видимым миром, не выделять себя из окружающей среды (внутренняя точка зрения в литературе, обратная перспектива в иконе, мозаике, фреске, моделирующих эту семантику, в архитектуре - акцент на идее становления; движения вверх как приобщение человека к вечности, к бесплотной линейности готического храма).

В особом "точечном" пространстве и времени разворачивается внутренний мир героя канцоны и сонета. По признаку отрицательное-положительное, соответствующее достижимости или недостижимости любви разнесено куртуазное пространство, в котором время медленно свершает свой бег. Соотношение настоящего и будущего в средневековых представлениях о пространстве и времени в живописи достигается так: на заднем плане помещается событие, которое должно произойти; на переднем - настоящее; "будущее движется назад". Через недифференцированность пространственно-временных представлений прорывалась тенденция отразить представления о движении.

Для средневекового человека "жизнь - это проявление себя в пространстве" [71]. Пространство, в свою очередь, всегда оказывалось "событийностью" времени, некоторой поступью жизни. Отрицая в целом наследие античности, но используя его элементы, средневековое искусство разрывало намечавшиеся связи визуального восприятия во имя образов представления, воображения, переводило на язык плоскостности некогда объемные изображения: "По смыслу расхождение параллелей говорило о трехмерности предметов, но по виду совпадало с их воспринимаемым обликом, что и приводило к ощущению пространственной неопределенности изображения" [71а].

Особая неразборчивость средневекового человека в точных измерениях пространства и времени допускалась не столько в реальной жизни, сколько в идеале: "самого рассказчика не видно, он сокрыт временем"; но его лицо выдает его представ-

ления времени и пространства, в которые втянуты описываемые вещи и события.

Анализируя различные художественные образования в древнерусской литературе, Д.С.Лихачев отмечал "частые совмещения в одной фазе настоящего времени и прошедшего. Отсюда преобладающее положение глаголов настоящего времени в придаточном предложении". Такую "ломку" строя средневекового повествования А.С.Канарский [72] назвал тектоническим (от греческого слова "тект" - "строить", "тон" - "тонус" - "напряжение") способом построения всех духовных феноменов, так или иначе связанных с нравственной формой эстетического отношения человека. Однако, на протяжении всей истории искусства можно наблюдать сочетание в разных формах линейного восприятия времени с циклическим. Образ средневекового мышления характерен своей открытостью в мир, адекватностью с ним и выражен в так называемом "гротескном теле", он виделся М.М.Бахтину в тесной зависимости человека от природы и слияния себя с ней [73].

Идеальной мерой в представлении средневекового человека было бесконечное, безграничное. Отсюда внимание к вечности, райскому, направленность всех духовных средневековых универсалий, воспринимающих время как круг земной. Неслучайно в "Граде божием" Августин Блаженный утверждает: "мир сотворен не во времени, но со временем" [74], и лишь вечность в сравнении со временем не подлежит изменениям, не имеющим никакого постоянства, коих отблеск есть не что иное, как переменяющееся и непрестанно изменяющееся мерцание", именно поэтому "нельзя время назвать настоящим, т.к. все прошедшее складывается из будущего и все будущее зависит от прошедшего" [75].

В "Исповеди" Августин усматривал возможность измерять текущее время, поскольку "прошедшее, равно как и будущее, которых нет в действительности, не могут подлежать нашему наблюдению и измерению" [76]. Трактат "Об истинной религии" содержит следующее замечание: "Вечная жизнь превосходит временную жизнь своей жизненностью, а что такое вечность - это я созерцаю благодаря тому, что я понимаю" [77].

В трудах Августина и Роджера Бэкона говорится и о психологическом воздействии художественных ритмов на человека.

Августин в "Исповеди" говорит о субъективном, внутреннем времени: "В тебе, душа моя, измеряю их времена; и когда измеряю их, то измеряю не самые предметы, которые проходили и прошли уже безвозвратно, а те впечатления, которые они произвели на тебя: когда сами предметы прошли и не стало их, впечатления остались в тебе, и их-то я измеряю, как присущие мне образы, измеряю времена" [78]. Августин толковал ритм в духе пифагорейской школы, видя в нем разумное начало: "в ритме" царствует число, которое является главной причиной его упорядочивающего воздействия на мир чувственных вещей".

Как внешняя форма, ритм противостоял организующему их содержанию: "В стихах мы иначе хвалим метры, и иначе их мысль; и не в одном и том же смысле говорим разумно (согласовано - Х.Г.) звучит, и разумно сказано" [79]. Сближение понятий ритма, числа, пропорции и порядка привело Августина к выводу: истинная красота ритма может быть постигнута посредством сверхчувственного созерцания, рассудком.

В трактатах "De musica" и "De ordine" Августин суммирует античные знания по пропорции. Проблема порядка в прекрасных телах рассматривается в христианской литературе Василием Великим в ("Hexameron"), Григорием Нисским ("De hominis opificio"), Лактанцием ("De opificio Dei ad Demetnanum"), Оригеном (в утраченных трактатах).

Интерпретируя проблему порядка в соответствии с концепцией предустановленной гармонии [80], Августин утверждал в каждом акте чувствования присутствие интеллекта, представлял действия ума через чувства: "Без участия ума стихотворение или слово, даже слог не были бы услышаны. Слог - это звук определенной долготы, имеющий начало, середину и конец, которые должны последовательно запечатлеваться и воспроизводиться в памяти". Рассуждая о длительности стиха, Августин замечал: "Стих более короткий, но произносимый более протяженно, займет больше времени, чем стих длинный, но произнесенный быстро" [81].

Оценка стихов во время их воспроизведения осуществляется в соответствии с ритмом, хранимым памятью, которая собирает элементарные ощущения, сравнивает их и соединяет между собой. Память обеспечивает порядок и последовательность отдельных элементов ощущения, которые иначе бы рассматрива-

лись изолированными. Эстетический объект вызывает удовольствие не просто чувств, но ума через чувства. Чувственная красота не может восприниматься вне пространства и времени, но единство и другие эстетические принципы, не имеющие отношения к пространству и времени, тем не менее открываются уму, который судит чувственную красоту.

Синтез становится возможным благодаря нормативным и директивным идеям, данным в непосредственной интуиции уму и соответствующим онтологическим категориям. В трактате "Музыка" Августина возвышенно восклицал: "... Посмотри теперь на красоту заключенного в форму тела: числа застыли в пространстве. Посмотри на красоту движений тела: тела вращаются во времени. Проникни туда, откуда происходит искусство, ищи в нем пространство и время. Оно не будет ни во времени, ни в пространстве, тем не менее число живет в нем" [82].

Искусство для Августина - род рациональной деятельности души, которая осуществляется в соответствии с мерой и числом. Эта деятельность проявляется в ремеслах, сельском хозяйстве, архитектуре, литературе, движениях тела, звуке, живописи, скульптуре, государственной деятельности, науке, красноречии. Искусство - это не только активность души, но и память, которая хранит в душе законы искусства, благодаря чему художник творит, а затем оценивает готовое произведение в соответствии с идеей искусства.

Для гносеологии Августина характерно сближение структуры акта познания и интеллектуальной структуры вещи. Вместе с тем реальность мира рассматривается им как независимая от индивидуального "Я". Акт познания реальности начинается не от вещи, но в ней заключается благодаря активности сознания, приносящего значение в опыт. По этой причине характер значений, полученных в опыте, зависит от волевой деятельности "Я", направления его внимания и намерения. Но эта зависимость опыта от индивидуального "Я" не означает, что знание превращается в плюрализм мнений, поскольку "Я" не является основой и принципом объективизации знания. Такой основой является истина, понимаемая не гносеологически, как функция суждения, а онтологически, как интеллектуальность бытия, вечный и неизменный принцип, распространяемый на ум и существующую реальность.

Дух Средневековья как поток света пронзают три вида мышления: реализм, символизм и персонифицирование: Символизм создал образ мира, более строгий в своем единстве и внутренней обусловленности, чем это способно было сделать естественное научное мышление, основанное на причинности. Он охватил своими крепкими объятьями и природу и историю. Он создал их неруший порядок, архитектурное членение, иерархическую субординацию. Ведь всякая символическая связь предполагает наличие низшего и высшего: равноценные вещи не могут быть символами друг друга, взятые вместе, они могут указывать лишь на третью, стоящую на более высокой ступени: "В символическом мышлении есть пространство для неисчислимого многообразия отношений между вещами. Ибо каждая вещь со своими многообразными свойствами может быть символом множества других вещей, и даже одно и то же свойство может обозначать различные вещи: символы же, которыми наделяются вещи более высокого ранга, просто неисчислимы" [83].

Применительно к Средневековью эстетический процесс характеризуется тектонической формой своего проявления. Смысл главного противоречия искусства при этом разрешается в форме идеального конструирования пространственно-временного континуума определенного количества (непрерывности) пространства с качественным многообразием времени его освоения: речь идет о конструировании именно представления пространства как жизненного цельного времени, или, наоборот, времени как движущегося в многообразных жизненных определениях пространства [84].

Немецкий историк XIX века К. Лампрехт утверждал: культура в процессе развития проходит следующие фазы: символизм (первобытная эпоха), типизм* (раннее Средневековье), конвенционализм (позднее Средневековье), индивидуализм (Возрождение и Просвещение), субъективизм (XIX век) [85]. Мышление эпохи типизма отождествляет любое действие или явление с типом, то есть первообразом, представленным в виде отдельного существа - божества, духа, святого.

Истолковывая смысл вещей через их темпоральное отношение к высшему, через степень их приближения к нравственному

* термин типизм ввел К. Лампрехт.

идеалу, через их универсальную значимость, Средневековые придавало художественной модели, норме вневременное, вечное значение. "Отсутствие индивидуального отношения в высшей степени преднамеренно и скорее вытекает из всеподчиняющей привычки мыслить в универсалиях, чем свидетельствует о низком уровне умственного развития", - замечает И.Хейзинга.

"Действительным достижением средневекового сознания было разложение всего мира и всей жизни в целом на самостоятельные идеи и упорядочение и объединение этих идей в обширные и разнообразные множества на основе зависимостей ленного типа, то есть иерархии памяти"[86]. Эта система идей, складывавшаяся в течение тысячелетий по законам имманентного развития, должна была уступить место новым универсалиям эпохи Возрождения, подготовивших взрыв средневековой системы мышления.

ОТ ЭПИСТЕМОЛОГИИ ВОЗРОЖДЕНИЯ К КРИЗИСУ ОДНОМЕРНОСТИ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

"Распалась связь времен"

Шекспир

Ренессанс как первая величайшая наиболее сознательно выражающая идею обновления культурная форма регенерации времени попытался открыть историю заново как акт вторичного установления начала и обновления. Особую социально-этическую мотивацию в культуре Ренессанса приобрела тема молодости мира (Золотой век) и молодости индивида, свободного от норм и запретов. Основное философское понятие - человек как "мера мира" и знаменитый девиз "non finito" означал стремление к чему-то, направлению, переход от одного бытия к другому в процессе творчества.

Пробуждение научного духа и исторической точки зрения в эпоху Возрождения осознавалось как относительность своих суждений о времени. Гуманисты, говоря об исключительности переживаемой эпохи, перемещали "Золотой век" в настоящее, оттесняя на задний план представление о сакральности времени. "Впервые сознанию человека стали доступны большие масштабы для измерения времени, оно стало остро ощущать настоящее, его непохожесть на вчерашний день, его границы и перспективы" [1].

Смена провиденциализма принципом человеческой активности утверждала ощущение открытости истории, неисчерпаемости времени, его непредрешимости. Став мерой труда, соци-

альное время выступило огромной ценностью, источником материальных благ. Как пустая длительность, вместилище материального мира, время стало линейным, идущим из прошлого через настоящее в будущее.

Понятие абсолютного времени сформулировано Н.Коперником, Г.Галилеем, Д.Бруно на основе незворотно уходящего мгновения как длительности настоящего, стягивающего в точку раздела прошлое и будущее. Выступая против укореняющихся веками предрассудков о движении, имевшихся в учении Аристотеля и его физики, Н.Коперник поставил вопрос об относительности движения и о свойствах движения по инерции, предложив способ математического вычисления наблюдаемого положения небесных светил. Столетие спустя Г.Галилей, излагая первые обоснованные начала науки о времени, открыл закон движения по инерции, лежащий в основе принципа механической относительности. Галилеевскому человеку мир предстал "открытой книгой" и ему нужно было прочитать язык, на котором говорит природа (язык математики, состоящий из квадратов, кругов, треугольников). Подобно Библии верующего, Галилей искал в мире истину, познание которой "дают математические доказательства, те же самые, какую знает и божественная мудрость" [2].

Приравнивая слово божье "телесности" в словах текста, благодаря чему она становится непосредственно доступной" [3], осязая естественное идеальное человеческое тело, уравновешенное и соразмеримое во всех частях, искусство эпохи Возрождения сделало опыт единственным источником познания. Призывая к соблюдению точности смысла слов, необходимого для выражения исторического опыта и культурных ценностей, деятели Возрождения уделяли большое внимание языку, требуя согласования времен как нормы языка. Обращение к античности, ее идеалам и языку, заимствованию временной системы согласования глагольных времен позволило проникать в язык народным просторечным выражениям. "Гаргантюа и Пантагрюэль" Ф.Рабле как "карманная модель мира в смеховой оболочке и сказочной простоте" [4] демонстрируют это особенно убедительно. В смеховой форме народной жизни направленное время явило утопический мир свободы, равенства и изобилия. Большой весельчак и любитель покушать великан Грангузье, как и малыш Гаргантюа, "время проводил... пил, ел, спал, ел, пил". Так пропо-

ведует Рабле живое, освобожденное от оков педантизма восприятие, а смеховое время будит работу воображения, мысль и слова.

Новая возрожденческая модель мира в реальном пространстве и историческом времени тяготеет к горизонтали, к движению вперед. Достаточно сослаться на "Божественную комедию" Данте, родившуюся "из стремления подняться над триадой прошлого, настоящего и будущего", "слить их, столкнуть человека с надвременным временем" [5], хотя в ней живо влияние "потусторонней средневековой верткалки", и реальное время видения носит символический характер, проявляясь в пространственных терминах "круги ада", "движение вперед", создавая впечатление развития действия в пределах плоского рельефа, выделяющего предметы первого плана, вызывая ассоциации путешествия во времени по адovým кругам. Влияние аристотелевской "Метафизики", связанной с перво двигателем, приводящим в движение небесные тела, и средневековой символики ощутимо и в принципах построения комедии и в фантастическом сюжете.

"Последний поэт Средневековья и первый поэт Нового времени" популяризирует принятую в его время научную картину мира, ставшую для него великой темой поэзии (см. С.С.Аверинцева "Два рождения европейского рационализма и простейшие реальности литературы"). Франческо Петрарка, первый осознавший свое время как нечто новое по отношению к античности, в письме к историку Титу Ливию высказал желание "встретиться с ним" в одно и то же время - либо во время Ливия, либо Петрарки [6]. Эстетическое бегство Петрарки в римское прошлое возрождает его дух к жизни, устанавливая диалог с деятелями "века" Ливия, дает "возможность забыть пороки своего времени и перенестись в иной мир, в более счастливые времена" [7].

Конструируя духовную родословную и обнаруживая содержательную "связь времен", гуманисты использовали "возврат в прошлое" как форму идентификации своего духовного настоящего, утверждали непреходящую человеческую суть в цепи времен. Органично входя в человеческую жизнь, включая прошлое и будущее время эпохи Возрождения заставляло человека задуматься о собственном бытии, "быть или не быть?", посмотреть на себя, значащего "бесконечно много в качестве такового,

кового, а не потому, что он есть частица чего-то огромного, не в силу почетного представительства, причастности и прочее, переворачивало мир, просуществовавший тысячелетия" [8], хотя в главном "сознание сохраняло возможность (и потребность) сравнения часового времени со временем, измеряемым "по солнцу", с одной стороны, и церковным колоколом с другой" [9].

Переход от средневековой обратной перспективы к ренессансной линейной - процесс не технологического, а мировоззренческого значения: становление линейной перспективы связано с изменением пространственно-временной концепции - от символического средневекового пространства к отражающему специфику человеческого зрения и восприятия. Человек не постигает данное ему свыше и имеющее абсолютную и вечную ценность откровения о мире, а сам творит, подобно Всевышнему, художественный мир, являющийся слепком с реального. Пространство картины обретает "единую точку схода - горизонт, функциональную упорядоченность планов и единую точку зрения - глаз наблюдателя, зрителя" [10].

В изобразительном искусстве и архитектуре кватроченто и чинквеченто возникает время идеальных симметрий, мышление концентрическими и зеркально-симметричными конструкциями. В архитектурных и живописных теориях Возрождения находит развитие неоплатоническое учение о так называемых "правильных телах", восходящее к "Тимею". Исследованию особенностей "правильных тел" (пяти правильных многогранников, основу которых составляют разносторонний треугольник, квадрат и пятиугольник - тетраэдр, куб, октаэдр и т.д.) посвящены специальные разделы трактатов Луки Пачоли, П. делья Франческо, А.Дюрера и других.

Главным выразительным средством, неизвестным античности, становится в изобразительном искусстве центральная перспектива как прием концентрации внимания, дающий многозначительность толкования одного и того же события, обостривший противоречие между централизацией и генерализацией и принципом сукцессивного рассказа. Как следствие этого - появление психологического портрета (словесного и живописного), стремление проникнуть в тайники духовной жизни, хотя и несколько прямолинейно (см. гробницы Лоренцо, герцога Ур-

бийского Микеланджело, украшенные аллегорическими фигурами "День" и "Ночь", поражающие печальной экспрессией, горечью душевных страданий, утомлением жизнью).

Для эпохи Возрождения характерны обнаженность страстей, их телесность (Бокаччо), отсутствие переходов между добром и злом, глупостью и мудростью (И.Брант, У.Гуттен, Э.Роттердамский), соседство элементов карнавальности с новыми принципами в театре (с появлением короба сцены, создавшего глубину и перспективу, ограничивающего действие, разграничивающего авторское и сюжетное время). Антракты и провалы, поглощающие излишки сценического времени, дают возможность осознать временную перспективу, проникнуть вглубь времени (Чосер, Шекспир, Дон), отделяя зрителей от действия, концентрируя их внимание.

Используя многие художественные принципы античности и Средневековья, искусство Ренессанса обнаружило противоречие между временным историзмом и стремлением к единству действия, которое разрешалось развертыванием единства разновременных событий через их simultaneity. В музыке это привело к отрицанию идеи застывшей гармонии сфер, утверждению гармонии развития природы в ее естестве, поскольку "не существует пропорционального соотношения для различных инструментов, как его нет в различных людских голосах, но во всех них необходимо многообразие, связанное с пространством, временем, выражением и т.д. Вот почему точное соотношение обнаруживается лишь в своей основе, и мы не можем в вещах чувственных найти гармонию, сладостную до совершенства "без недостатков, ибо такой гармонии нет" [11].

Против отождествления гармонии с консонансом в начале XVI века выступали Гафори и Царлино. Гармония у Гафори - это созвучие трех звуков, аккорд. В данном понимании отразился характерный для Возрождения процесс выявления из многих голосов аккорда, означавший победу вертикали над горизонталью в музыкальном мышлении Возрождения [12]. Теория контрапункта Джозеффо Царлино подтверждала: "Основное свойство контрапункта состоит в восхождении и нисхождении при помощи различных звуков противоположных движений в одно и то же время и соразмеренных интервалов, образующих консонансы, потому что гармония рождается разнообразием вещей, взятых вместе и

друг другу противоположных" [13].

Леонардо да Винчи в "Книге о живописи", сравнивая живопись с поэзией, говорил: "Она (поэзия - Х.Г.)... более смутна и более медлительна, чем живопись. Если ты, поэт, изобразишь кровавую битву, твоему языку воспрепятствует жажда, и телу - сон и голод раньше, чем ты словами покажешь то, что в одно мгновение показывает тебе живописец. Разве ты не видишь, что в твоей науке нет пропорциональности, созданной в мгновение, наоборот, одна часть родится от другой последовательно и последующая не родится, если предшествующая не умирает" [13а].

Ренессансный метод художественного познания - это всегда способность ощущать за горизонтом своей эпохи горизонты других эпох, открывать в неисчерпаемости мгновения - бездну неисчерпаемого смысла. Достигнув в психологическом анализе модели (Моны Лизы) уровня "высшей математики", оперирующей величинами неопределенными и иррациональными, Леонардо открыл внутреннюю диалектику данного мгновения: "Великий художник через непосредственно воспринимаемое вошел в соприкосновение с бесконечным, через настоящее - с вечным. Он остановил мгновенье бытия, которое благодаря своей противоречивой сложности длится, требуя разрешения загадки человеческой души и не подсказывая ее разгадки" [13б].

Стан диалектической антитезой Средневековью, эпоха Возрождения внесла необходимый корректив в общее художественное мышление человечества, расширила диапазон охвата жизни, решив новые творческие проблемы. Стремление к точности воспроизведения природы стало формой раскрытия творческой индивидуальности - языка, стиля, почерка художника.

Эпохе Возрождения близка и понятна идея многомерности мира, который отражается в искусстве в тенденциях к централизации средств художественного выражения. Все виды искусства: живопись, музыка, слово постепенно преодолевают многоголосье Средневековья. Важнейшим эстетическим принципом становится в архитектуре - сводчатое перекрытие и однокупольное завершение здания, в музыке - одноголосье, в живописи - концентрация действия с помощью центральной перспективы, отнюдь не означавшей возвращении к античному единству действия, а скорее стремление вскрыть противоречия художест-

венного и социального развития. Полотна Паоло Учелло, Сандро Боттичелли, Леонардо, Микеланджело полны внутреннего динамизма, как и архитектура Браманте, Брунелески, Альберти, скульптора Л.Гиберти. Трагедийная поэтика Возрождения расширила сферу взаимодействия случайного и необходимого, переиес его и на коллизии отношений времени и пространства. В.Шекспир, утвердив диалектику взаимоотношений человека и мира, заставил конструктивно по-иовому посмотреть на связь необходимости и случайности, пространства и времени. В хрониках "Генрих VI" и "Ричард III", В.Шекспир сделал время стержнем не только сценического действия, но и драматического конфликта. "Шекспир ярче, чем кто-либо из его современников, отразил выкристаллизовавшееся только в его эпоху сознание "многомерности" как индивидуального, так и социального времени" [14].

Отход от реляционной концепции времени, намеченный в сомнениях средневековых арабских астрономов, объяснявших равномерность времени, отражен в замечаниях Б.Талезио о времени, логически предшествующему изменению и движению, а также в известных колебаниях Дж.Бруно между реляционной и субстанциональной концепциями времени. Дж.Бруно утверждал: "есть столько времен, сколько звезд", но он и настаивал на независимости времени от движения, на том, что "изменение является необходимым условием восприятия времени, но не его существования" [15]. Этот взгляд развил Гассенди, полагавший время абсолютным, существующим и текущим равномерно, независимо от существования движения и вещей. Гассенди допускал даже возможность существования "пустого времени", в котором ничего нет и ничего не происходит, однако возражал против преувеличения аналогии между временем и пространством. Подобную концепцию времени в духе Ньютона впоследствии разделяют Д.Локк, И.Кант и А.Шопенгауэр.

Характеризуя субъективные определения физического и психического состояния событий, Т.Гоббс рассматривал время как "образ движения", поскольку мы представляем в движении то, что совершается или позже, или последовательно" [16]. Автор "Левинафаи" утверждал: "духовная жизнь объяснима с позиций законов механического движения". Определенной частью бесконечной продолжительности, "как она измерена существова-

нием и движением великих мировых тел и существует одновременно с ними в той мере, в какой мы что-либо знаем о них" полагал время Д.Локк.

В "Опыте о человеческом разумении", связывая темпоральность языка с темпоральной активностью личности, семиотику с логико-математическими формулами знания, Д.Локк подобно Э.Берку разработал материалистическую теорию происхождения эстетических чувств, теорию воображения, воссоздающую образы вещей в том порядке и таким образом, как они воспринимались органами чувств или соединяли образы "новым способом в новом порядке". При этом слова, как "чувственные знаки, необходимые для общения", приобретали характер от того, что "их делает знаками общих идей, от них отделяют обстоятельства времени и места и все другие идеи" [17].

С создания телескопа и микроскопа, открывающих глубинные связи во Вселенной, когда в ХУП веке перед человеком распахнулся мир Земли в многообразии природных, культурных и географических феноменов, этнических форм и социальных контрастов, началась замена концепции времени на динамическую вследствие динамики жизни. Обострилось чувство времени в результате углубления мировоззрения и взгляда на человека как сложную, противоречивую реальность (микрокосм), неразрывно связанную с действительностью и средой. Стремление отразить убыстряющую свой ход социальную жизнь, полнее передать различные виды движения нашло философское обоснование также у Бэкона и Кеплера.

Идеи движения, становления и диссонанса становятся доминирующими. "Сущность красоты состоит в прелести движений" [18], утверждал Р.Бэкон. Рядом с традиционными категориями "упорядоченности", "пропорциональности", "правильности", "возвышенное", "протяженность", "соразмеримость", "гармония" в трактатах Ю.Хюума и Р.Декарта встречаются новые, свидетельствующие о проникновении в эстетику идей диалектики.

Гений Н.Коперника, "стронувший с места земную твердь, одновременно сообщил ускоренное движение человеческой мысли. Отныне идея движения обретает всепроникающую силу, и "эпоха барокко служит тому ярчайшим свидетельством" [19].

Родоначальник метафизической школы "английской барочной поэзии, современник Шекспира Джон Донн в рамках художествен-

но-поэтического сознания восклицал:

Так много новостей за 20 лет
И в сфере звезд, и в облике планет,
На атомы вселенная крошится,
Все связи рвутся, все в куски дробится.
Основы расшатались, и сейчас
Все стало относительным для нас.

Мысль XVII столетия без устали трудится над обработкой и интерпретацией множества фактов, чтобы на месте разрушенной системы представлений создать соответствующую новым критериям реальность и в этом смысле "адекватную модель мира" [20].

В борьбе концепций формулируется "новая" парадигма, классическое изложение которой дает Исаак Ньютон в своих "Началах", утверждая: пространство и время независимы друг от друга. Представляя пространство в виде гигантской лаборатории, стены, пол и потолок которой удалены в бесконечность, И.Ньютон считал "абсолютное пространство" "безотносительным к чему бы то ни было внешнему, всегда одинаковым и неподвижным, а время в физике в виде потока длительности, в который вовлечены все процессы: "абсолютное, истинное, математическое время само по себе и по самой своей сущности, без всякого отношения к чему-либо внешнему, протекает равномерно и иначе зовется длительностью" [21]. Не ставя вопрос о структуре и специальных свойствах времени, И.Ньютон выразил идею независимого существования пространства и времени следующим образом: "Если бы материя исчезла, то осталось бы только пространство и время (своего рода сцена, на которой разыгрываются физические явления)" [22].

Физическая теория времени Ньютона теоретически устанавливала для Вселенной единую систему отсчета времени, формулируя идею единого физического времени, стремилась к выработке единой шкалы измерения длительности протекающих процессов. По словам В.И.Вернадского, "Ньютон в основу понимания природы положил абстрактное пространство геометра, характеризующее в этом аспекте в конце метрикой геометрии древних... С таким абсолютным пространством древней геометрии трех измерений - пустым, однородным и изотропным - исследователь природы реально не встречается" [23].

В искусстве "прямые линии, радостные краски, ясные пластические формы, гармоничность и пропорциональность, типичные для Возрождения" [24], вытесняют динамизм стиля барокко, затейливые, извилистые линии, массивная динамика форм, темные и мрачные тона, смутная и волнующая светотень, резкие контрасты и диссонансы. В словесном творчестве наблюдается та же картина. Поэзия становится вычурной и манерной: пишут стихи в виде бокала, креста, ромба; изобретают жеманные, напыщенные метафоры [25].

Возникшая впервые в барокко проблема многомерности пространства и времени (стремление показать одновременно несколько различных событий) ("Тайная вечеря" Тинторетто) соединяется с приемом множественности точек зрения, разных ракурсов, образующих сложное диалектическое пространственно-временное единство, моделирующее разные социально-этические связи (в "Мадонне дель Пополло" Бароччи в сильном ракурсе снизу открылись небесные явления, а в ракурсе сверху - земные).

Язык искусства, составленный системой различных формальных средств, вызванных к жизни смысловыми задачами этой эпохи, эволюцией мировоззрения, формами видения мира и понимания действительности приводит к относительности любых знаний и ценностей культуры. Искусство XVII века отличается прежде всего мятущееся умонастроение, не "удовлетворенное полностью ни одним из противоположных начал" [25а]. И если классицизм как течение рационалистическое, связанное с "логосом", во многом шел от теории, то барокко, как более эмоциональное течение, не получило развернутого теоретического оформления и выразилось в практике таких мастеров, как Рубенс, Иорданс, ван Дейк, Рембрандт, Хальс, Веласкес, Сурбаран. В нестабильном, переменчивом, прихотливом мире, подверженном капризам эпохи, живет герой полотен вышеназванных художников. Акцентируя непосредственно открывающиеся поверхности живописи, играющей рефlekсами, художник стремится уточнить своеобразный способ восприятия - открыть в реальности новые грани, формы видения природы, влияя на формы изобразительного синтеза, делает изображение экспрессивно-ассоциативным, направляя мысль и чувство зрителя, стирая грань между иллюзией и действительностью. Остановленное мгновение

разрастается в вечность, ибо оно - мгновение нравственного выбора, распутия, свершения, оценки прожитой жизни, рождающей "непредсказуемые духовные коллизии".

Для эпохи барокко характерно "тяготение к экспансии" [26] и определенной целостности, дающих искусству большую внутреннюю силу, сложную пространственно-временную иллюзию, стирание границы между отдельными видами искусства, искусством и реальностью. Выход из условного пространства и времени архитектурного сооружения или картины в реальное время и пространство - стремительное движение художественных элементов - породило феерию архитектурного и живописного микрокосма. В искусстве барокко живет трагический диссонанс мира и человека, столкновение человеческих страстей, переплетение плебейских, бюргерских, крестьянских, церковных и монархических мотивов (творчество Караваджо, Рубенса, Калло, Бруовера).

Обретая "объем" через систему пространственных приемов, художественное время в искусстве XVII века, и особенно в театре, подчеркивает разность точек зрения через скорость драматургического действия, бесконечные узнавания и переодевания (пьесы Мольера и Бомарше).

Здесь реализуется "пространственно-зрительный способ представления мира", который Н.Н.Трубников охарактеризовал как "нечто пространственно-протяженное и зримое, представляющее мир, в сущности, как позднее выраженный идеал Спинозы "more geometrico", с одной стороны, и в соответствии с идеалами искусства новой эпохи, как "more pictorico", - с другой" [27].

"Новое мышление" о мире, опиравшееся прежде всего "на зрение, а не на умозрение", наложило отпечаток на искусство эпохи Просвещения - переломное в изучении художественного пространства и времени. В трактовки художественного времени интенсивно вносятся историзм и диалектика. Выдвинутое французским классицизмом единство времени, действия и места, несмотря на схематизм и историческую ограниченность, формирует интерес к художественному времени. Но главная причина - форма буржуазных отношений, которым тесно в старых пространственно-временных границах. Отсюда стремление буржуазии увековечить свои завоевания на все времена, будь то освоение

окружающего пространства, либо притязания на вечное духовное господство.

Интерес к сенсуализму, концепциям противоречивости знания, естественно-научным и философским сторонам пространства и времени (Декарт, Лейбниц), пониманию объективных и субъективных сторон пространства и времени, зачаткам идей многомерности времени и пространства, пространственно-временной глубины, множественности точек зрения в искусстве будируется эстетическими концепциями Беркли. В "Трактате о началах человеческого знания" Беркли рассмотрел индивидуальное время в виде последовательности идей в уме, высказав мысль о дискретности идей, не объяснив различие между временным порядком внешних объектов и временным порядком наших идей: "Продолжительность некоторого конечного духа должна быть определяема по количеству идей или действий, которые следуют друг за другом в этом духе" [27а].

Г.Лейбниц полагал: "пространство, так же как и время, чем-то относительно: пространство - порядком сосуществований, а время - порядком последовательности" [28], "подобно тому, как один и то же город, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз окажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров" [29] (не отсюда ли Ватто на своих полотнах "Отплытие на остров Кифару" и "Рекруты" писал одну и ту же фигуру в разных поворотах?), признавал равенство атрибутов "времени, протяженности и движения" в специфике их темпоральной природы, а время в виде определенного порядка вещей, как и пространство [30].

Учение Лейбница о видах познания (смутном и отчетливом), теория смутных перцепций души, потенциально содержащих всю бесконечность вселенной, мысль о непрерывности форм познания (ведь "картина... части которой мы отчетливо различаем, но которую можно рассмотреть в целом, лишь глядя на нее определенным образом, похожа на идею камней, которая действительно смутна... пока не постигнуты отчетливо их число и прочие свойства" [31]), - оказало большое влияние на эстетику Просвещения.

Античность исходила не из идеи бесконечной Вселенной, а из космоса, представляемого в виде замкнутой сферы. В виде замкнутого космоса - мироздания - возникала Вселенная и в

средние века. Античность полагала космос вечным; ведь христианство верило в вечную силу, в единовременном, мгновенном акте творения рождающую космос из ничего. Самоощущение человека в таком космосе было своеобразным, уютным. Человек чувствовал себя частицей космоса, включенного в органическую цепь (теплого и нравственно оправданного космоса, который его любит). Человек не был оставлен на произвол судьбы, и мир, им созданный, был благом. Благо - совершенство - мыслалось не как идеал, помещенный в будущее, а как реально существующие в мире. В Античности и Средневековье не было принципиально неизбывных конфликтов. Христос взял на себя все грехи; вся трагедия сводилась к испускательной жертве Христа. На принципе единства Истины, Добра и Красоты строилась гармония.

Новое время разрушило эту гармонию. И если Возрождение, не отступая от Средневековья, переставило акцент на человека, на его разум, этику и на разрыв (возродить Античность и дать синтез правильной христианской веры с позитивным знанием, добытым Античностью как идеальным горизонтом премудрости), то Новое время полностью поменяло представление о мироздании и месте человека во Вселенной. В Новое время в атеистическом сознании зародилась отторгнутость человека от Вселенной и от мира. В сознании Нового времени отсутствует трансцендентное начало, напоминающее человеку, что он не один во Вселенной. Пробив брешь в физической картине мира, Новое время разделило природу и историю, человека и природный мир [32].

Положив начало особому отношению языка ко времени, XVII век, по мысли М.Фуко, не расположил языки один за другим во всемирной истории, а развернул представления и слова согласно последовательности, "закон которой они определяют сами" [33]. Последовательность языковых знаков, именуемая дискурсивной, когда "в эпистеме классического рационализма впервые происходит противопоставление вещи и слова, или знака, в отличие от Возрождения, когда мир слов и вещей существовал в их взаимотождественности" [34], войдя в горизонт человеческого внимания как вещь без значения и смысла, разрушила связи слов и вещей, уступив место таким онтологическим факторам, как жизнь, труд, язык, установив между человеком и

языком отношения взаимодополнительности, понимания прошлого в аспекте времени культуры [35].

Не существуя в рамках сходства, перестав быть формой знания, а лишь поводом для совершения ошибки, "опасностью, когда плохо освещенное пространство смещений вещей не исследуется" [36], язык-описание заместил язык-объект, в котором исчез принцип соответствия, характерный для многих областей культуры, ставших подвластными языку и пронизанным им [37].

Стремясь упорядочить мир посредством классификации элементов и предметов, создания иерархических систем и таблиц, эпоха Просвещения на первый план выдвинула социально-критические функции мышления. Если разум в Ренессансе искал истину, то Декарт устанавливал ее с помощью разума. Полагая дух мыслящей субстанцией, имеющей структуру, подчиненную правилам мышления и рассудка, Декарт в "Правилах для руководства ума" утверждал: "ничто не может быть полезно прежде самого интеллекта, ибо познание всех прочих вещей зависит от интеллекта". Для человека, главной частью которого является ум, в "Началах философии" Декарта на первом месте оказывается забота о снискании истинной пищи - мудрости" [38].

Сделав философию орудием конструктивно-творческой, критической деятельности, Вольтер недвусмысленно выразил свое отношение к модусу будущего во временной структуре.

Считая настоящее основой будущего, Вольтер в "Кандиде" и "Задиге" демонстрирует стремление героев полноценно использовать отпущенное им время, "возделывать свой сад", наполняя жизнь и время смыслом. Неотделимость времени от судьбы и человеческих ценностей выражает Дидро в "Монахине" и "Племяннике Рамо", призывая вернуться к реальной жизни, не изуродованной химерами слов. Форма идиллии, как новое чувство времени, противопоставила в творчестве Жан-Жака Руссо ("Юлия, или Новая Элоиза") идиллическую жизнь - суетному, раздробленному времени горожан.

Главное знамение эпохи Просвещения - регламентация во всех областях. Это особенно характерно для эстетических трактатов Г.Шефтсебери, Ж.-Б.Дюбо, М.Мендельсона, Н.Буало, П.Корнеля, Г.-Э.Лессинга, предлагавших принципы классификации искусств по пространственно-временному признаку. У Буало и Корнеля - это исследование проблемы трех единств. Подводя

поэтику трагедии под каноны "классической" драматургии, они ограничивали рамки континуума необходимости и случайности соблюдением единств (места, времени и действия). Принцип симметрии и гармонии распространялся ими и на построение фабулы, на ведение повествования, диалога, язык и метрику.

В трагедиях Корнеля время определяет и регламентирует жизнь героев, смысл существования которых - в исполнении долга ("Он поспешал в совет и должен был пресечь, теснимый временем, чуть начатую речь", "течение времени не раз узаконяло то, в чем преступное нам виделось начало". Благородные порывы "Сида" связаны временем, ведь "если сердце смело, оно не станет ждать, чтоб время подоспело". Так за обиденными обстоятельствами вставала жизнь, определенность, законченность, пропорциональность. Дух эпохи и театр несут в себе сакральную сопричастность (подлинное участие), отрешенную вовлеченность, как "теорос", чтобы воспринять разыгранный на глазах текст, склоняясь и "выпрямляясь" в потоке времени [40].

У Шефтсбери в "Замечании об историческом сюжете или табултуре выбора Геркулеса" ("Суд Геркулеса") подчеркнута естественная ограниченность пластических искусств в передаче временной последовательности и движения: "Живописец - это историк в том же понимании, но он еще более ограничен, как получается на деле; ибо, конечно, будет более смехотворным пытаться изобразить два или три различных действия или различные части рассказа на одной картине, чем умножить это число вдесятеро в одной поэме" [41]. Исходя из онтологических предпосылок бытия форм искусства, Шефтсбери пытался противопоставить живопись поэзии, указывая на естественные ограничители их возможностей. Выдвинутая им идея "критического момента" прямо определяла предшествующую событию ситуацию и произошедшую в следующее мгновение, помогала "мысленному снятию" временной ограниченности изображения. В

В "Критических размышлениях о поэзии и живописи" (1719 г.) Ж.-Б.Дюбо осмыслил пространственно-временные отличия поэзии и живописи из принципа simultaneity. "Поскольку действие, изображенное на картине, представляется нам как бы мгновенно застывшим, художник не может повествовать о событиях, происходящих до этого мгновения, и показать, как прошлое от-

разилось в настоящем. В противоположность этому поэзия повествует нам о всех примечательных событиях действия, и часто изображаемое ею прошедшее придает характер чудесного самым обычным явлениям, которые на ходу действия происходят в будущем. Поэзия, таким образом, может пользоваться этим рождающимся из самого хода произведения приемом, который можно назвать, если угодно, эффектом соотношения между прошедшим и будущим" [42].

Различия между способами подражания жизни в искусстве (поэзия существует во времени, а живопись - в пространстве), Ж.-Б.Дюбо, в отличие от большинства теориков эпохи Возрождения, видел не в широких потенциальных возможностях живописи, а в ее кажущейся ограниченности. В дальнейшем все симпатии теоретиков Просвещения будут на стороне слова, а не изображения.

Главной категорией для искусства Просвещения и романтизма станет время, а не пространство, как для классицизма. Ж.-Б.Дюбо, охватывая диалектику времени и действия, укажет на потенциальную возможность словесных форм выразить временную протяженность (будущее через изображение настоящего и прошедшего действия), отразить историческое время вне произведения, когда "рождающийся из самого хода произведения прием" связывает художественное пространство и время со смыслом и содержанием того же вида искусства. В "Размышлениях об источниках и связях изящных наук и искусств" М.Мендельсон акцентировал изображение момента в живописи, необходимого для сюжета, запечатляющего душевные состояния.

С развитием реализма в XVIII веке роль пространственной динамики изобразительных искусств оттеснит временной аспект изображения (бытовой портрет, жанровая живопись Я.Вермеера, Ф.Хальса, Рембрандта). В литературе - вместо рыцарей, героев, чудовищ - к читателю придет "обстановка его семьи, его общества, окружившего его же тетками и дядьками, братьями, сестрами, друзьями и приятелями, словом - всей родней и всем миром реальной, повседневной, будничной жизни" [43].

Сравнивая живопись с другими искусствами (ее единовременность, отмеченную еще Леонардо да Винчи), Ж.-Ж.Руссо, А.Дидро и Г.Э.Лессинг свяжут ее с пространством (в этом скажется ньютоновская концепция и метафизичность тогдашнего ма-

териализма, не дающего выхода из материального в идеальное). Руссо считал: "сфера музыки - время, сфера живописи - пространство, и поэтому невозможно "рисовать для слуха", "петь для глаза" [44]. Дидро убежден: "художник располагает только одним мгновением и не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истиной, напомнить предшествующее мгновение или дать почувствовать последующее" [45].

Дидро полагал: в "живописи, как и в драматической поэзии, есть свои три единства: единство времени, например, восход или закат солнца; единство места, например, храм, хижина, лесная чаща или городская площадь; единство действия, например, Христос, согбенный под тяжестью креста, идущий к Голгофе, или восстающий из могилы, поправши смерть, или же являющийся странникам, идущим в Эммаус.

Единство времени должно соблюдаться художником еще строже, чем поэтом: перед ним стоит задача изобразить лишь одно мгновение, почти неделимое.

Мгновения в описании поэта следуют одно за другим; их хватило бы на целую картинную галерею. Сколько сюжетов заключено между двумя мгновениями, начиная с того, когда дочь Иеффая подходит к отцу, и кончая тем, когда этот жестокосердый отец вонзал ей в грудь кинжал!" [46]. Поскольку в распоряжении художника всего лишь одно мгновение, Дидро не исключал, что оно может быть продлено, если несет на себе след предыдущего мгновения и предвосхищает последующее: "Ифигения еще не умерщвлена; но я вижу жреца, приближающегося с большой чашей, в которую должна пролиться ее кровь, и эта подробность заставляет меня содрогнуться" [47].

Особо следует сказать о концепции исторического времени, которая по-разному осмыслена в классицизме, романтизме и реализме. Классицист вовсе не мыслил время как поток. Изменения во времени для него - аномалия, эти изменения выступали свойством "неупорядоченной", "низкой" реальности. Претворение этой реальности в художественный образ сопряжено с внесением в нее универсального феномена времени, приводящего движение к статическому моменту, как бы спроектированному на всю временную, историческую перспективу. "Точкой схода" этого перспективного построения, его целью и пределом стано-

вится прошлое, вернее, реконструируемая и нормализованная античность.

Мари-Жозеф Шенье в предисловии к трагедии "Карл IX, или Варфоломеевская ночь" писал: "Необходимо, чтобы трагический поэт восстал против преходящих мод. Комедия должна изображать изнанку общества, передавать правдоподобие времени и места. Трагедия же должна изображать человеческие страсти в их самом сильном проявлении. Различия эпох и местностей требуют некоторого отличия в форме, но сущность должна оставаться той же самой. Ум изменяется, человеческое же сердце не смогло бы измениться. Однако, если нужно описывать природу, то где ее отыскивать вокруг нас? Она настолько приукрашена, настолько завуалирована, настолько перегружена лишними одеждами, что стала уже неузнаваемой. Отвергнем же сомнительные украшения, прикрывающие и извращающие ее, и мы снова обнаружим чистоту античных форм, греки изображали ее обнаженной в своих поэмах и статуях. Нравы, учреждения, законы, обычаи - все вело их к истине, нас же толкает в противоположном направлении. Греки были свободной нацией, они не знали ни готических предрассудков, ни одолевающей нас гидры условностей. Последуем же совету Горация: будем читать их денно и нощно. Речь идет уже не о том, чтобы их переводить: проникнемся их духом и будем творить, как они" [47a].

Знаменитый трактат Г.Э.Лессинга "Лаокоон" вообрал в себя и "снял" все, сделанное в этом направлении его предшественниками. Этот труд содержит столь глубокое, точное и обстоятельное исследование соотношения изобразительных искусств и поэзии, что сыграет огромную роль в развитии художественной культуры XVIII века, не утратив своей научной ценности по сей день [48]. Неслучайно Андре Жид однажды заметил: "Лаокоон" Лессинга - одна из тех книг, к которым "стоит вновь обращаться каждые тридцать лет, принимая или отвергая ее" [48a].

Развивая идею ньютоновского пространства как пустого вместилища вещей и времени как чего-то абсолютного, ни от чего не зависящего, равномерно текущего от прошедшего к будущему, Лессинг трактовал пространство и время искусства в виде специфической формы природного пространства и времени, существующих независимо друг от друга. Лессинг не видел абсолютного различия между телами и процессами, диа-

лектического единства их существования в объективной реальности.

Понимая пространство (протяженность) - лишь как атрибут тел, а время (длительность) как атрибут процессов, Лессинг утверждал: "Но все же тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и, в свою очередь, может сделаться причиной последующих перемен, а значит и стать как бы центром действия. Таким образом, живопись может изображать также и действия, но только опосредованно, при помощи тел.

С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа - действительные тела, или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредованно, при помощи действий" [49]. Лессинг не рассматривал произведения искусства как сложную разноуровневую систему, трактуя их как физический предмет в пространстве и как процесс во времени. Данный эстетический анализ остановился на фиксации чувственно-наглядных детерминант, присущих бытию художественного произведения. Лессинг исключил движение, жизнь и действие из живописи и скульптуры, свел их природу только к телесному началу.

Рассуждая о живописи и скульптуре не как о знаках, а как о физических телах, существующих в физическом пространстве и времени, он отбросил время, смешивая значение и референт знака. В концепции поэтических знаков Лессинг выделял два момента: первый - то, что они условные, конвенциональные; второй - временной способ их организации (следуют один за другим во времени, образуя дискурс - линейность речи); при этом без внимания осталось то, что обобщает - единство денората и десигната, понятия и предмета, коннотативность, включающая дополнительные смыслы (синтагматический и прагматический план). По Лессингу, содержанием словесного выражения является мир, созданный воображением; значит, он существует в воображаемом (имагинативном) пространстве и времени. Хотя современные исследования по психологии зрительского

восприятия [50] утверждают: видит "не глаз", а "мозг", ведь без работы памяти, воображения и синестезии, вовлекающей мускульные усилия, образ воспринимающего предмета и его локализация в пространстве не мог бы возникнуть в нашем сознании.

Лессинг, подняв трактовку проблемы видов искусства на уровень учения о пространстве и времени, а также в соответствии с гносеологическими и семиотическими теориями своего времени, сблизил теорию с художественной практикой, указав ей новые перспективы. Выступая против статичности, схематизма эстетической теории классицизма, противопоставляя ему живое движение, ритм, изображение действия, он вслед за Ньютоном понимал пространство и время как безграничную, бесструктурную и бесконечную продолжительность, пространство как вмещалище вещей, не связанное временем. Отсюда чистое деление искусств на пространственные (живопись, скульптура) и временные (словесные виды) и формула "...истинное содержание живописи - видимые тела, и истинное содержание поэзии - действие" [51]. Эта формула схватывала внешнюю, фиксированную сторону вещи, не учитывала пространственной функции поэзии, временной - живописи, затрудняло выявление общих особенностей видов искусств и их внутренней сути.

В многофактурных композициях картин Лессинг верно усмотрел то, как временной пласт, растягиваясь, изображает не один момент времени, а несколько: "нет, может быть, ни одной картины с большим количеством фигур, в которых каждое выведенное лицо сохраняло именно ту позу и то выражение, какое оно должно иметь в момент совершения действия; одной фигуре дано положение, предшествующее этому моменту, другая уже представлена в последующем моменте" [52]. Лессинг мыслил движение в картине только как физическое, соответствующее физическому времени и пространству, где развивается действие. Не зная психологического времени и пространства, Лессинг ограничился указанием на простое физическое следование знаков во времени.

Понимая знаковую структуру произведения как механическую сумму знаков и их механическое следование одно за другим, Гердер, разбирая тезис Лессинга о конструировании изображения из тел и красок и того, что объединяет эти поло-

женные друг подле друга знаки, увидел связь - силу духа, духовную энергию художника. Гердер, ища внутренний источник развития, нашел его в духовном мире субъекта-творца, "последовательность предметов сама по себе не превращает их в действие" [53].

Выступая против лессинговской иерархии искусств, Гердер выявил их внутренние возможности, а не различия. Критикуя Дж.Гарриса и Г.-Э.Леессинга за предпочтение какого-либо вида искусства как главного, Гердер исследовал "в какой среде сила поэзии действует свободнее - в пространстве или во времени?" [54]. Обращая внимание и на онтологическую сторону бытия искусства, и на внутреннюю, психологическую, Гердер выяснял способ воздействия того или иного вида на человека: "художник творит с помощью образов целостную картину, создавая иллюзию для глаза; поэт же воздействует духовной силой слов, в самом процессе их временной последовательности, создавая полную иллюзию для души. Если кто-нибудь сумеет сравнить краску и слово, течение времени и один миг, форму и силу - пусть сравнивает" [55].

Гердер первым в европейской эстетике заявил о субъекте творческого процесса, спрятанного внутри произведения, выражающего его чувства и идеи. В целом же Гердер излагал ньютоновское представление о времени как последовательности, где "мгновения сменяют мгновения"; "Если воздействие какого-либо искусства заключено в энергии, то его совершенство может быть осознано лишь во временной длительности, если же оно создает какую-либо вещь, то совершенство его становится зримым не во время творчества, но лишь по завершении его" [56]. Гердер дал "энергетическую трактовку" проблемы движения в искусстве. Свое учение о языке как процессе, Гердер распространил и на поэтические произведения.

Ошибкой Просветительной эстетики XVIII века Р.Ингарден считал неумение отчленять способ бытия самого художественного произведения от его физического носителя и той реальности, которая в нем воспроизводится; смешение художественного пространства с реальным; неспособность отделить произведение искусства от психологии его творца и воспринимающего: "Лессинг действительно не понял, что изображенное в произведении "живописи" пространство не идентично реальному

пространству, а самое большое, является его отображением, отличающимся, впрочем, от него во многих отношениях. То же самое относится и к различию между временем, изображенным в произведении, и временем реальных процессов, происходящих в мире" [57]. Знаменитый американский эстетик Дэвид Фрэнк писал: "именно попытка Лессинга подняться над историей и определить неизменные законы эстетического восприятия придают "Лаокоону" вечную свежесть" [476].

Для Лессинга эстетическая форма была не внешним устроением, определяемым набором традиционных правил; она - скорее вид связи между чувственной природой искусства как такового и особенностями человеческого восприятия. Подобно тому, как "естественный человек" XVIII века должен был не ограничиваться полностью традиционными политическими формами, а создавать новые в соответствии с собственной природой, точно так же искусству следовало не заимствовать готовые формы из прошлого, а творить свои собственные. Критика же, вместо того чтобы предписывать правила искусству, должна открывать внутренние его законы.

Отныне эстетическая форма перестала отождествляться с внешними проблемами техники, перестала быть смиренной рубашкой, в которую автор волей-неволей вынужден втискивать свое творчество. Форма рождалась непосредственно в процессе внутренней организации произведения по мере его создания. Время и пространство были осознаны в качестве двух предельных категорий, определяющих границы литературы и изобразительных искусств в их отношении к чувственному опыту; и оказалось возможным, опираясь на Лессинга, "проследить эволюцию эстетических форм в зависимости от их колебаний между этими двумя пределами" [47в].

Просветительная эстетика XVIII века в соответствии с понятием времени и пространства механического материализма искала объективную структуру художественного произведения в ее материальности (вещественности), самостоятельные законы функционирования произведения каждого вида искусства, отрицала признаваемый теологами внеприродный, сверхчувственный сверхъестественный мир; тщательно исследовала лишь внешнюю форму бытия художественного произведения, не сумев раскрыть внутреннюю сущность художественного образа, "самый

способ бытия художественного произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и осмысленности" [58]. Лессинг и эстетика его времени говорили об образе как изображении, но не как художественном образе.

Эстетика русского Просвещения обнаружила ряд онтологических категорий, в которых в "скрытом виде" содержалось представление о содержательности художественного времени - о таких его свойствах, как вещественность, пространственность, гармония, включая признание в мировоззренческой концепции двух форм бытия: вневременной ("предвечной" субстанции) и движущейся в пространстве и времени "вещественности".

В трактате И.П.Войцеховича (1801-1825) "Опыт начертания общей теории изящных искусств" (1823) встречаем традиционные разделения искусства на пространственные, пространственно-временные. Последователь немецкой классической эстетики А.И.Галич в морфологических "Опытах науки изящного", следуя романтическим традициям своего времени, дал классификацию искусства, именуя художественные произведения - скульптуру, архитектуру, живопись, мозаику, садоводство - образовательными (пространственными), музыку - топической (временными), театр - сценическим (пространственно-временными).

Не отделяя один вид искусства от другого, А.И.Галич говорил об условности их разделения, искал их органическую связь. Именуя поэзию особым видом искусства, имеющим три рода - эпос, лирику, драму, соответствующих Пластике, Музыке, Сценике и их пространственно-временным особенностям, А.И.Галич диалектично охарактеризовал преимущества поэзии с количественной точки зрения (широта тематики) и ее качественную ограниченность, исходя из чувственного воздействия.

По "онтологическому" признаку строилась классификация Н.Надеждина (Лекция по эстетике (1831-1832 гг.), выделявшая три вида искусства, разнящиеся по типу условности и пространственно-временному признаку. По пространственно-временному основанию размежевывает искусства В.Ф.Одоевский - председатель общества Любомудрия ("Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке") [59].

Требования законченности, определенности и пропорциональности характерны и для эстетической практики русского классицизма, создававшейся по господствующим тогда нормам и

канонам драмы (оды, патриотические трагедии с целью прославления власти и своего времени, В.К.Тредиаковский восклицал при короновании Елизаветы Петровны: "Перестань, лира! Время кончится" [60]. Герой трагедии "Деидамия" указывает время, служившее хранителем тайн: "Молчавшие чрез время много, Днесь расторгла немоты узы" [61]. У А.П.Сумарокова "время надобно добрым и худым", "одним как светлый огонь, другим - как темный день" [62]. Осознание времени в документальной форме и путевых заметках происходит через триаду "прошлое-настоящее-будущее" в ракурсе возможности сравнить прошлое и настоящее, демонстрируя процесс обновления жизни.

В концептуальный баланс темпоралистики внесла свой вклад и психологически-эмпирическая критика (ассоцианизм) XVIII века Англии. Развивая принципы миметической теории искусства, Джеймс Хэррис - автор "Гермеса, или философских исследований универсальной грамматики" - в знаменитом "Трактате о музыке, живописи и поэзии" выяснял общее и различное в этих искусствах, усматривая сходство в средствах подражания: живопись - посредством рисунка и цвета, музыка - посредством звука и движения, поэзия - посредством словесного символа. Отстаивая идею содружества искусств и их плодотворность, Хэррис устанавливал их специфику по степени временного совершенства. Феноменалистическая эстетика Давида Юма (эссе "О норме вкуса") обосновывала нормы вкуса человеческими страстями и вообще чувствительностью, по большей степени "умением вести себя, принимать во внимание время и место" [63].

Резюмируя содержание данной главы, мы можем и должны подчеркнуть следующее: в переходный от эпохи Возрождения к эпохе Просвещения период происходит фундаментальный сдвиг в восприятии и понимании человеческого бытия. Если Возрождение еще далеко не полностью избавило антично-средневековую парадигму от циклически замкнутого времени, представляя настоящее как возвращение к золотому веку классической древности, поэтому ценностной доминантой здесь по-прежнему остается прошлое, то в дальнейшем развитии в самосознании европейского человека все более начинает доминировать настоящее, особенно будущее в горизонте его принципиальной незавершенности, открытости, многовариантности судьбоносных решений.

Открытия будущего как поле приложения человеческой субъективности, сил и потенций человека совершается исподволь, незаметно, но последовательно и необратимо. Уже Вольтер в "Философских письмах" ("Замечания на "Мысли" Паскаля") выразил свое отношение к временным модусам бытия: "Пусть каждый исследует свои мысли, и он обнаружит, что они постоянно заняты прошедшим или будущим... Настоящее никогда не является нашей целью. Прошлое и настоящее - наши средства, и только будущее - объект наших стремлений" [39]. В этих словах заключено существо темпоральной структуры всего мировоззрения эпохи Просвещения, где прошлое и настоящее - средства для осуществления будущего. Противоречия, тупики и утраты этого миропонимания обнаружатся с полной силой лишь в XX веке, а пока новое мировоззрение набирает силу, откладываясь в объективациях исторического мышления, теориях прогресса, развития, эволюции и т.д.

Именно открытия будущего как реального фактора жизни и деятельности человека и общества наложило специфический временной, темпоральный характер на самосознание человека нового и новейшего времени, резко отделяя его от самосознания предшествующих эпох и иных цивилизаций. Уместно здесь привести в подтверждение этого фундаментального факта критическое замечание Ортеги-и-Гассета на "Закат Европы" О.Шпенглера. Ортега-и-Гассет утверждает, что Шпенглер заблуждался в том, что греко-римский человек не был в состоянии постигнуть время и жил лишь "точкообразно", настоящим моментом. Далее он поправляет Шпенглера: "Античный человек страдает поразительной слепотой в отношении будущего. Он просто его не видит, как дальтоник не видит красного цвета. Зато он укоренен в прошлом...вся его деятельная жизнь некоторым образом воскресение прошлого... Таков архаический человек, и таким были почти все древние. Это не полная нечувствительность ко времени, а несовершенное его восприятие - будущего нет, прошлое преувеличено. Современные европейцы ориентированы на будущее: для нас определяет не то, что было до, а то, что придет после. Поэтому нам и кажется, что античность не знает времени". Таким образом, открытость будущего придает темпоральной структуре мировосприятия целостность. Эта целостность темпоральности лежит в основании современной европейской цивили-

зации и сообщает ей свойства динамичности, подвижности, полиморфизма.

В XVIII веке открытие будущего и его победа над прошлым только намечено. Чтобы придать новому мировоззрению конкретную системность, цивилизация и культура должны пройти большую половину пути. Особая роль в этом процессе отведена теоретическим открытиям Канта и Фихте. Язык искусства эпохи Просвещения привел к изменению образной и формальной структуры художественной реальности, темпоральную основу которой в априорной структуре субъективности гениально развернул И. Кант.

КАНТОВСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ВРЕМЕНИ

"Ты, время, лишь туда приходишь следом,
где побывала мысль уже давно".

Д. Кутультинов

Отказавшись от традиционных, начиная с Аристотеля, идей тождества субъективного и объективного (образы сознания не тождественны самой реальности, они продуцируются сознанием субъекта, за пределами которого - мир-в-себе), с Канта начинается тот период, когда "деятельная сторона... развивалась идеализмом, но только абстрактно, так как идеализм... не знает чувственной деятельности как таковой" [1].

Противоречие кантовской философии ясно обнаружилось в отступлении от принципа тождества сознания субъекта и мира-в-себе, в отождествлении познания с продуцированием предметов (не как вещи-в-себе, а только как явлений), в результате чего возникла непреодолимая преграда между явлением и вещью-в-себе, осталось старое отождествление мира с разумом.

Разрыв между субъектом познания вместе с его миром - продуцируемым им миром (природы, пространства, времени, необходимости) и субъектом сверхчувственным (т.е. разумом), Кант попытался преодолеть с помощью телеологической формы познания, но не тождественной аристотелевской, лейбниц-анской и вольфианской телеологии, где понятие (сущность) явления трактовалось как цель, к осуществлению которой стремится всякое существо в мире и, следовательно, понятие (родовая сущность) уже заключалось в каждом отдельном виде, яв-

ляясь условием существования и развития: "Теология Канта - это не теология, но и не естествознание: с помощью ее философ не отыскивает бога в природе, но и не открывает законов, ею управляющих, в центре его рассмотрения... человек" [2].

Создавая теологию, Кант исходил из идеи, что объективно целесообразное дает возможность достигнуть единства познания для субъекта, гармонизации естественнонаучной и философской точек зрения на мир. Рассмотрение мира как субъективно-целесообразного, приспособленного для осуществления в нем цели познания и функционирования познавательных способностей, дает возможность взглянуть на самого человека рефлексивно как на существо, обладающее единством необходимости и свободы. И если в "Критике способности суждения" (в "Аналитике прекрасного") Кант отделяет эстетическое (рефлексивное) суждение и от познания предмета и от практического действия (или практического суждения), то потом исследует эстетическое отношение, выражающее гармонию познавательных сил человека и красоту его как предмет, как символ единства природы и нравственного мира, присутствие идеи (конечной цели) в вещах мира, которые человек воспринимает не с помощью познания, а с помощью чувства [3].

Немецкая классическая эстетика в лице Канта поставила вопрос о времени восприятия. Отталкиваясь от ньютоновской физики с ее абсолютизацией времени и пространства, Кант полагал их априорными, врожденными формами чувственного познания, элементами сознания, отрицал реальность их бытия; пространством и временем наделял только восприятие, вне его соотношения с материальным, физическим пространством и временем.

Время и пространство, по Канту, существовали в феноменальной сфере: "Время следует считать действительным не как объект, а как способ представлять"[4]. "Если мы возьмем предметы так, как они могут существовать сами по себе, то время есть ничто. Оно имеет объективную значимость только в отношении явлений, потому что именно явления суть вещи, которые мы принимаем за предметы наших чувств, но оно уже не объективно, если отвлечемся от чувственной природы нашего созерцания, т.е. от свойственного нам способа представления, и

говорить о вещах вообще" [5].

Пространство и время у Канта - априорные формы, которые "упорядочивают" случайный и хаотичный чувственный опыт. Предположив пространство и время из объективных форм существования материи априорными, "чисто субъективными формами наглядного представления", Кант обосновал наличие перцептуального пространства и времени, предшествующего научному познанию. Признавая перцептуальное пространство и время, Кант абсолютизировал их связь с нашей внутренней жизнью: "Время не есть эмпирическое понятие, отвлекаемое от какого-нибудь опыта. В самом деле, существование или последовательность даже не входили бы в состав восприятия, если бы в основе не лежало бы представление времени" [6].

Говоря о пространстве и времени восприятия, Кант положил начало делению художественного пространства на психологическое (чувственное) и гносеологическое (мысленное). Отсюда берет начало современное деление художественного пространства и времени на онтологическое, гносеологическое, перцептуальное. Теория Канта обращает особое внимание на роль субъекта, наблюдателя в познании. Его интересуют черты "субъективности", механизмы идеализации, формирующие объективный характер знания. Представление о бесконечности времени коренится в осознании потенциально бесконечных возможностей субъекта вновь и вновь продолжать познавательные акты.

Субъективность времени, по Канту, не означала его не-реальности, ибо время, в котором протекает познавательный акт, не менее реально, чем то, в ходе которого материальное тело совершает пространственное перемещение. Субъективность времени вовсе не тождественна иллюзорности или видимости. Время, как структура сознания, по Канту, - субъективный метод объективного видения, "т.к. время следует считать действительным не как объект, а как способ представлять меня самого как объект" [7].

В Кантовском определении времени как созерцания ("время есть созерцание, а не понятие") - фиксируется проявление времени как особой структуры сознания и отнюдь не отменяются возможности осмысления времени в научных понятиях [8]. В "Критике чистого разума" И. Канта время есть "и форма внут-

ренного чувства, т.е. процесса наглядного представления нас самих и нашего внутреннего состояния" [9]. Называя время формой созерцания, Кант подразумевает форму, закон, структуру и т.п. процесса смены представлений в сознании.

Определяя время как априорный источник познания, "пространство и время суть два источника познания, из которых можно а priori почерпнуть различные синтетические знания; блестящим примером этого служит чистая математика, когда дело касается знания о пространстве и его отношениях" [10], Кант понимает его как форму творческого процесса конструирования предмета познания, где временная форма может быть определена в виде совокупности временных, или трансцендентальных схем.

Кантовское описание времени как формы синтеза, как способа или метода конструирования предмета познания понималось им не как пассивное отражение, а как активный процесс воссоздания объекта познания, в котором принимает участие способность воображения. Изучение "субъективности" времени в качестве темпоральной структуры сознания, участвующей в формировании научных и обыденных представлений во времени, свидетельствует о спецификации философской рефлексии проблемы времени у Канта.

Исследуя темпоральные схемы сознания в связи с развертыванием процесса познания и его актов, Кант отходит от психологизма, свойственного классическому эмпиризму в лице Гоббса, Локка и Юма, претендуя на анализ необходимых темпоральных структур сознания как индивидуально-всеобщих форм. Под временем Кант понимает совершение человеком действительного познавательного акта. Рассматривая индивидуально-всеобщие формы и процессы конструирования, синтеза предмета познания, Кант обращает внимание на временные свойства познавательной действительности, время в связи с работой сознания, действительные временные свойства акта синтеза.

Время в трактовке Канта "имеет субъективную реальность в отношении внутреннего опыта" [11], "время следует считать действительным не как объект, а как способ представлять меня самого как объект" [12]. В трансцендентальной эстетике Кант определяет время как всеобщую и необходимую априорную форму чувственности (одного из двух источников познания). Познание

понимается Кантом как объективный процесс конструирования, деятельная организация исходного материала познания в соответствии с всеобщими правилами (число которых, по Канту, ограничено). С точки зрения Канта, "трансцендентальное временное определение однородно с категорией (которая составляет единство этого определения), поскольку имеет общий характер и опирается на общее правило. С другой же стороны, трансцендентальное временное определение однородно с ЯВЛЕНИЕМ, поскольку время содержится во всяком эмпирическом представлении о многообразном.

Применение категорий к явлениям становится возможным при посредстве трансцендентального временного определения, которое как схема рассудочных понятий опосредует подведение явлений под категории" [13]. Времене, по Канту, - способ бытия содержания сознания, изначальная спонтанность сознания, первоначальный способ упорядочения многообразия содержания внутреннего чувства, т.е. форма внутреннего чувства, "то, благодаря чему многообразное в явлении может быть упорядочено определенным образом, я называю формой явления" [14].

Чрезвычайно важно указание на существование особой до-рефлексивной темпоральной структуры сознания. "Пространство и время содержат охватываемое чистым созерцанием многообразное, но принадлежат к условиям восприимчивости нашей души, при которых единственно можно получить представления о предметах, и которые поэтому всегда должны воздействовать также на понятия о предметах. Однако спонтанность нашего мышления требует, чтобы это многообразное, прежде всего, было каким-то образом просмотрено, воспринято и связано для получения из него знания. Такое действие я называю синтезом" [15], т.е. соединение разрозненных представлений и "понимание их многообразия в едином акте познания" [16], "... рассудок, под названием трансцендентального синтеза воображения, произведет на пассивный субъект, способностью которого он является, такое действие, о котором мы имеем полное право утверждать, что оно влияет на внутреннее чувство" [17].

В каждом типе культуры Кант видел свой инвариант, свою "схему" представлений о времени, обусловленную особенностями истории и практики народа (этот инвариант существует и на уровне научного познания, и на уровне индивидуального и обы-

деишного сознания. Европейскую культуру и европейские образцы представления о времени Кант неоправданно отождествлял с "человеческим вообще", антропологически-всеобщим и обязательным. Утверждая связь привычного знания о времени как об упорядоченной, однонаправленной, необратимой последовательности моментов с рядом рациональных процедур; кристаллизующихся и осмысливаемых в логике, Кант вслед за Локком и Гоббсом полагал, что наше знание существенных свойств времени обусловлено не отражением свойств времени, непосредственно, наглядно наблюдаемых в процессах изменения и перемещения материальных объектов, и исключительно благодаря рефлексии, ведь "даже само понятие последовательности порождается прежде всего движением как действием субъекта (но не как определением объекта)" [18].

Говоря о трех аспектах субъективности времени (дорефлексивной спонтанности, самом времени и субъективном образе времени у человека), Кант замыкался в рамках "имманентного" анализа сознания, впадал в идеалистические абсолютизации [19]. Исходя из того, что схематизм рассудка составляет главную тайну искусства познания, ибо лежит "в основе наших чистых понятий" [20], секрет творческого познания Кант видел в продуцировании новых, ранее не встречающихся схем. Рисуя познание в виде процесса схематизации эмпирического многообразия, которое выступает во внутреннем чувстве в виде временного потока, Кант трактовал схему как принцип модификации и приведения к единству эмпирического временного следования явлений, доставляемого синтезом схватывания: "... априорные **ОПРЕДЕЛЕНИЯ ВРЕМЕНИ**, подчиненные правилам и относящиеся (в применении ко всем возможным предметам согласно порядку категорий) к **ВРЕМЕННОМУ РЯДУ**, к **СОДЕРЖАНИЮ ВРЕМЕНИ**, к **ПОРЯДКУ ВРЕМЕНИ** и, наконец, к **СОВОКУПНОСТИ ВРЕМЕНИ**" [21].

Как всеобщие принципы понятийного мышления категории предписывают мыслить объекты как количественно определенные, связанные взаимодействием или причинной связью и т.п. Благодаря применению категорий в случайном временном следовании явлений выделяются некоторые единства, нечто всеобщее и повторяющееся, ведь "... схема каждой категории содержит и дает возможность представлять: схема количества - порождение (синтез) самого времени в последовательном схватывании пред-

мета, схема качества - синтез ощущения (восприятия) с представлением о времени, т.е. наполнение времени, схема отношения - отношение восприятий между собой во всякое время (т.е. по правилу временного определения), наконец, схема модальности и ее категорий содержит, и дает возможность представлять само время как коррелят определения предмета в смысле того, принадлежит ли он времени и как он ему принадлежит" [22].

Поставленная Кантом проблема связи категорий со временем, временными процессами работы сознания чрезвычайно актуальна и не разработана в современной философии. Кант имплицитно указал на проблему генетического первенства практического по отношению к теоретическому, развитую впоследствии К.Марксом о практике как основе и источнике познания. Называя время "чистым - образом всех предметов чувств", Кант указывал на его нерасторжимую связь с эмпирическим материалом. Расположение явлений во времени по их следованию, постоянности и одновременности Кант именует законообразной организацией опыта.

Уже в кантовской аналогии о "постоянстве субстанции" поднимался вопрос о том, что при наблюдении всех изменений, при учете многообразия окружающего мира человек обязательно отправляется от представления о постоянном, устойчивом: при всех изменениях того или иного предмета (при всех изменениях мира в целом) они являются изменениями данного предмета (данного мира); "Следовательно, во всех явлениях постоянное есть сам предмет, т.е. субстанция (phaenomenon), а все, что сменяется или может сменяться, относится лишь к способу существования этой субстанции или субстанций, стало быть, только к их определению" [23]. Так постулируется необходимость системы отсчета для определения временных отношений.

Содержание учения Канта о субстанции как времени формирует эвристический принцип, важный для изучения временных свойств реальности. Само представление о необходимости системы отсчета ("о постоянстве субстанции") подтверждается опытом современных наук. У Канта гносеологическое обоснование принципа обязательности системы отсчета для определения течения времени следует из требования единства апперцепции. Идея некоторого абсолютного вещественного инварианта (мате-

рии, субстанции) служит для познания идеалов и направляет его как цель, как регулятив.

Гносеологическое обоснование принципа неизменности субстанции Канта гласит: "... если бы мы допустили возникновение новых вещей (в отношении их субстанции)... тогда исчезло бы то, без чего невозможно представить единство времени, а именно бы тождество субстрата, лишь на основе которого всякая смена обладает полным единством" [25]. "Всякое приращение эмпирических знаний и всякое продвижение восприятий есть не что иное, как расширение определения внутреннего чувства, т.е. продвижение вперед во времени" [26].

Познание интерпретируется Кантом как организация явлений во времени и организация самого времени посредством "функции единства и необходимости, осуществляемой рассудком". У Канта отсутствует закономерность опыта, связь между восприятием, объективным знанием и объективной реальностью. Кант полагал время однонаправленным, упорядоченным, необратимым следованием моментов. Говоря о кантовском отрицании зависимости времени как всеобщей и необходимой формы организации опыта от отдельных частных актов опыта, Виндельбанд подчеркивал: "его (Канта - Х.Г.) понятие об априорности знаний только то, что пространство и время образуют имманентную закономерность, свойственную самому существу интуитивной деятельности, законосообразность, которая не создается с помощью единичных опытов, но ... принадлежит принципам, образующим каждое отдельное восприятие" [27].

Кант полагал, что исторические исследования форм мысли трудны. Отвлекаясь от вопроса о том, как и отчего у человека исторически возникла способность "различать время", Кант обращает внимание на то, что эта способность предшествует единичным актам, служа принципом организации самого опыта. По Канту, способность различать время - всеобщая, необходимая и обязательная для всех людей форма; время - общая всем людям субъективная структура. Называя время в познании субъективным способом видения, Кант подчеркивал: "... время следует считать действительным не как объект, а как способ представлять меня самого как объект" [28].

Кант отказался от устоявшейся исторически классификации по принципу локализации объекта в физическом времени и

пространстве. В основу классификации искусств был положен принцип выражения. "Если ... мы хотим подразделить изящные искусства, то мы можем ... выбрать для этого более удобный принцип, чем аналогия искусства с тем способом выражения, которым люди пользуются в речи, чтобы как можно более полно сообщать друг другу не только свои понятия, но и свои ощущения. Это выражение состоит в слове, жесте и тоне (артикуляция, жестикуляция и модуляция)" [29].

Сопоставляя с перечисленными способами выражения, словесное искусство, изобразительное искусство и музыку, Кант фиксирует взаимосвязь внешних, наглядных, объективных пластов произведения с внутренними, идеальными по природе. Говоря о двух элементах: духовном и телесном, Кант отмечает: "... во всех свободных искусствах требуется нечто принудительное..., некоторый механизм, без чего дух, который в искусстве должен быть свободным и единственно который оживляет произведение, был бы лишен тела и совершенно улетучился бы ...". В бытовании произведения искусства материальная сторона у Канта играет служебную роль. Красота "как прекрасное представление есть... только форма изображения понятия, через которую понятие приобретает всеобщую сообщаемость" [30].

Кантовское представление об искусстве как факторе развития культуры общения людей основывается на теории произведения искусства как художественного (выражающего языком искусства эстетически оформленное содержание) коммуникативного процесса. В Кантовской эстетике центр внимания переместился на проблему субъекта. Принцип объяснения искусства как подражания внешней наличной природе уступает взгляду на произведение искусства как выражение идеи во внешней форме.

Гегель отмечал: кантовский подход объединяет сущностное рассмотрение искусства с его эмпирическим действием, становится "поворотным пунктом философии новейшего времени" [31]. Кант сделал первый шаг "к признанию художественного прекрасного одним из средств, которые разрешают противоречие между абстрактно покоящимся в себе духом и природой - внешней природой или внутренней природой субъективных чувств и настроений, устраняют противоположность между ними и приводят их к единству" [32].

"Основой интеллекта и воли Кант видел соотносящиеся с собой разумность, свободу, самосознание, находящее и знающее себя внутри себя бесконечным". "Это познание абсолютности в самом себе мы, - по словам Г.Гегеля, - должны безоговорочно признать абсолютной исходной точкой зрения, сколь неудовлетворительной ни была бы кантовская философия в целом" [33].

Сама постановка Кантом вопроса о категориальных схемах как условиях и предпосылках продуктивной деятельности мышления - важный шаг на пути к разработке проблем теории познания. Наряду с категориальными формами мысли для синтеза Канту потребовалась идея о существовании внелогических детерминант познания, которые самым активным образом участвуют в его становлении. В качестве фундаментальных внелогических структур Кантом были выделены трансцендентальное единство самосознания и способность воображения. На основе этих двух структур познания Кант прослеживал функционирование категориальных форм мышления, что открывало социокультурный подход к анализу форм мышления для Фихте и Гегеля. Кантовское понимание мышления, как активного конструирования идеальных объектов, замещающих и репрезентирующих реальность, выдвинутое им методологическое требование объективации теоретических конструктов в опыте, можно расценить в качестве эмбриональной формы идеи конструктивного обоснования объектов теории и регулятива в художественном познании, в таких теоретических конструкциях, как художественное время и художественное пространство.

В философии И.Канта время было подвергнуто глубокой рефлексии в основном со стороны взаимосвязи сознания и бытия. Сами же онтологические структуры и схемы, лежащие в основании темпоралистики И.Канта, им самим содержательной переработке подвергнуты не были. "Критическая философия" И.Канта поэтому осталась поразительно некритичной к составу и содержанию онтологических категорий, объективаций и обобщений, задающих пространственно-временной континуум в базисе кантовской философии. В целом, все эти структуры воспроизводят в обобщенной форме основные моменты той научной картины мира, которая задана галилеевско-ньютонической механикой. Идея развития, несмотря на то, что сам Кант апробировал ее в своей знаменитой космологической теории, содержательно не

развернута.

Заслуга философско-логического обоснования и развертывания идеи развития в значительной степени принадлежит И.Г.Фихте. Тот вариант трансцендентальной философии, который предложил И.Г.Фихте, система его "науко-учения", все внутренне структурировано связью развития. Развитие понимается Фихте как необратимое, системное изменение бытия, ведущее мир ко все более полному, гармоничному состоянию совершенства. Источник такого развития Фихте целиком полагает внутри трансцендентального объекта, ничего не оставляя на долю пассивного "Не-Я". Он пишет: "В Я лежит ручательство, что от него будут распространяться в бесконечность порядок и гармония там, где их еще нет, что одновременно с подвигающейся вперед культурой будет двигаться и культура вселенной. Все, что теперь бесформенно и беспорядочно, разрешится через человека в прекраснейший порядок, а то, что теперь уже гармонично, будет, согласно законам, доселе еще не развитым, становиться еще более гармоничным" [33].

Философия Фихте открывает перед человеком захватывающую перспективу, поражает своим поистине космическим масштабом. Но не только космическими категориями оперирует мыслитель. Его внимание приковано и повседневному, земному времени человека. В философской и политической публицистике И.Г.Фихте страстно обличает консерватизм, рутинность и самодовольство обыденного мышления. По сути дела он призывает к революционизации всей действительности, правда, в очень абстрактной форме. Для Фихте консерватор, рутинер просто не соответствует понятию человека, не выполняет своего предназначения.

Однако, идея развития, как она была эксплицирована в философии Фихте, базируется на очень узком фундаменте субъективной активности человека. Чтобы стать действительно всеохватывающей и обоснованной, она должна была преодолеть субъективизм и найти свои объективные основания. Задачу поиска таких оснований и вписывание их в структуры определений человеческой субъективности была поставлена и начала решаться в философии Шеллинга и Гегеля.

ОТ ШЕЛЛИНГА К ГЕГЕЛЮ

Dreifach ist der Schritt der Zeit;
Zogernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilschnell ist das Jetzt entofogen,
Ewig still steht die Vergangenheit.

Schiller

Определяя место искусства в универсуме, его необходимость и метафизический смысл как завершение мирового духа и самосозерцание абсолюта, Ф.Шеллинг целостность и смысла произведения искусства видел в собственном времени и пространстве: "Стихотворение вообще есть некоторое целое, содержащее в себе самом свое время и свою энергию (Schwungkraft)"; "Пластическое произведение искусства, как таковое, есть образ универсума, заключающий свое пространство в себе самом и не имеющий внеположенного себе пространства" [1]. Высказывая догадку о существовании художественного пространства и времени и их особом отражении, Ф.Шеллинг мистифицирует их идеалистическими рассуждениями о реальности их бытия.

В "Философии искусства", размышляя об образе, Шеллинг определил его как "чистое особенное, обладающее такой определенностью, что для полного тождества с предметом ему недостает определенной части пространства, где находится последний" [2], "поэзия, будучи речью, связана со временем; всякое поэтическое изображение неизбежно имеет характер

последовательности" [3].

Сравнивая поэзию с живописью, Шеллинг отмечал: "Эпос в поэзии соответствует картине в ряду изобразительных искусств... Можно было бы возразить, что предмет картины остается в спокойном состоянии между тем как сюжет эпоса, наоборот, непрерывно развивается. Однако в этом возражении то, что составляет простую границу живописи, принято за ее сущность. При объективном созерцании то в картине, что можно назвать ее сюжетом, причастно развитию; дан лишь субъективно-фиксированный момент, ... но мы видим, что следующий момент меняет всю ситуацию; однако этот следующий момент не изображен, все фигуры на картине остаются в своем положении. Сюжет развивается, но только у нас ускользает следующий за этим момент" [4].

Шеллинг соединял произведение искусства со зрителем - перцепиентом. Живопись, по Шеллингу, не "выключала" время, а "снимала" его. "Живопись, снимающая время, все же нуждается в пространстве, и именно так, что она вынуждена присоединить пространство к предмету. Художник лишен возможности изобразить цветок, фигуру, вообще что бы то ни было без того, чтобы одновременно не изобразить в самой картине и пространства, в котором предмет находится. Итак, произведения живописи еще не могут, как универсумы, иметь свое пространство к себе самих и никакого - вне себя" [5].

В "Лекциях по эстетике" 1802-1803 гг. и "Философии искусства" Ф.Шеллинг уже выделяет особое художественное пространство и время, внутренние присущие произведениям искусства. Строя свою систему сознания и ощущения, которое поднимается до "интеллигенции" и, пройдя ступень рефлексии, становится актом воли, где начинается практическое "Я" и возникают особые формы созерцания - пространство и время, Ф.Шеллинг понимал произведение искусства как замкнутое в себе и направленное на "изображение подлинного сущего" некоего единого целого со своим внутренним композиционным временем и пространством, характеризующимся "бесконечной бессознательностью", неисчерпаемостью смысла и его различным толкованием. М.Ф.Овсянников подметил: при таком подходе "время перестает существовать..., и искусство оказывается, в конечном счете, изъятым из времени" [6].

Шеллинг постулировал также вневременность тех или иных видов искусства: "Поэзия сама по себе должна пребывать как бы вне времени; она поэтому должна вкладывать все время, всю последовательность всецело в изображаемый предмет и таким путем сама оставаться спокойной и парить над предметом своего изображения, не поддаваясь потоку последовательной сменности"[7].

Время и пространство у Ф.Шеллинга символичны по своему характеру: "Время - это общая форма облачения бесконечного в конечное, поскольку она созерцается от реального. Принцип времени в субъекте есть самосознание, которое именно и представляет собой облачение единства сознания во множественность в идеальном, "отсюда понятно близкое средство чувства слуха вообще и в особенности музыки и речи с самосознанием" [8]. Будучи не столько предметна, сколь выразительна, музыка "...представляет чистое движение как таковое, в отвлечении от предмета и несется на невидимых, почти духовных крыльях"[9].

Символический смысл ритма, гармонии, мелодии Шеллинг усматривал в том, что "они являются первыми чистейшими формами движения в универсуме и, созерцаемые в своей реальности, суть для материальных вещей способ уподобления идеям" [10]. Шеллинг видел диалектическую сущность ритма в противоречивом единстве в нем двух начал (единства и многообразия): "членение однородного, благодаря которому единообразие последнего связывается с многообразием" [11]. При этом выделялась специфика ритма в структуре художественного произведения.

Размышляя о многозначности художественного произведения, допускающей бесконечное количество толкований, обусловленных временем, индивидуальностью читателя и эпохой, в своей знаменитой "Системе трансцендентального идеализма" Ф.В.Шеллинг характеризовал ее как бесконечность бессознательности (синтез природы и свободы): "Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что явно входило в его замысел, слово повинаясь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия не доступную ни для какого конечного рассудка" [12].

Поскольку для Шеллинга философия тождественна мифоло-

гии, а произведения искусства - миру богов (т.е. воплощающихся в мифах идей), то в христианском искусстве, для которого характерен монотеизм и идеальное выражение идей, Шеллинг видел "дух действия. Бесконечное уже не пребывает в конечном, и конечное может только перейти в бесконечное... Итак, единство конечного и бесконечного в христианстве есть действие" [13].

Музыка описывалась Шеллингом как искусство тающее, глубоко преходящее, когда всякий звук безвозвратно уносится временем: "В слухе само время стало абсолютным и пространство воспринимается вовнутрь времени, то есть побеждено как пространство" [13а].

Музыку Шеллинг именует чистым светом, т.е. звуком, стихией которого является время. Живопись, необходимой формулой которой является "снятая последовательность" [14], нуждается в пространстве. Поэзию, творения которой "явлены не как бытие, но как продуцирование" (способность выражать общее в языке, а не предметности), называет идеальным рядом философии: "изобразительные и словесные искусства равны реальному и идеальному рядам философии. Предметом первого является единство, в котором бесконечное воспринимается конечным..., предметом которого является иное единство, в котором конечное облекается в бесконечное, - конструирование этого ряда соответствует идеализму в общей системе философии" [16]. Шеллинговская система исторических и видовых форм искусства, полная неясной символики, произвольных аналогий, апеллировала более к воображению, нежели к логике, мыслительному анализу и синтезу.

Идеи синтеза искусств способствовали новому осмыслению времени теоретиками раннего романтизма братьями Шлегелями. Так, в одном из диалогов "Картины" А.-В.Шлегеля с его сестрой Каролиной говорится: "Итак, следовало бы сближать искусства друг с другом и искать переходы от одного к другому. Статуи ожили бы, и, быть может, стали бы картинами <...>, картины стали бы стихотворениями, стихотворения - людьми, и кто знает, торжественная церковная музыка - не вознеслась бы она внезапно к небесам подобно храму? В эстетических записках Ф.-В.Шлегель именует "архитектуру - музыкальной практикой", "рисунки - архитектурной музыкой",

истинную живопись - "синтезом архитектурной пластики и хоровой музыки" [16а]. Ф.Шлегель стремился понять музыкальное произведение как строящее свой смысл, создающее целостность, здание смысла, архитектуру целого [14а].

Новое отношение ко времени в историческом аспекте у А.-В.Шлегеля выглядело как поиск места истории в жизни общества: "Не существует иного вида самопознания, кроме исторического. Никто не знает, что он такое, если он не знает своих товарищей и прежде всего - первейшего товарища, мастера всех мастеров - гения времени".[17] Выделяя в истории возможность художественного восприятия и его философское понимание, А.Шлегель рассматривал историческую драму в духе Шекспира как способ изучения истории. В "Лекции о драматическом искусстве и литературе" и работе "Нечто о Шекспире" изложена научная теория художественного перевода.

В трудах Ф.Шлегеля содержатся не менее любопытные замечания о природе художественного времени в новелле. Он считал этот жанр уникальным для изображения субъективных настроений и взглядов настоящего. В статье "О Бокаччо" (1801 г.) Ф.Шлегель отмечал: "Благодаря новелле художник получает возможность уловить и осмыслить главные тенденции времени... Органичный роман - это новелла, т.е. роман, который целиком относится к современности. Новелла - это аналитический роман без психологии" [18].

В отличие от просветителей, а также Канта и Гумбольдта, видевших в эпосе "выражение возвышенного", Ф.Шлегель обнаружил в нем "чувство грусти и томления", как результат "слияния настоящего и прошедшего", "темное воспоминание об утраченном состоянии блаженства".

Романтизм в Германии ярко свидетельствовал о том, что борьба прошлого и будущего за настоящее еще не закончилась. Романтизм - первая реакция на односторонний футуризм Просвещения, когда будущее, как бы пожирая настоящее и прошлое, ценностно истощало и девальвировало эти модусы бытия. Романтики чутко подметили то обстоятельство, что абсолютизация будущего разрушает бытие, его целостности, лишая человеческое существование надежды на самоценность переживания жизни. Но отныне (что отличает романтизм от средневекового переживания времени) спор прошлого и будущего переносится на

поле мысли конкретного историзма. В качестве же своеобразного "союзника" в споре с будущим привлекается вечность. Вечность в понимании романтиков - та инстанция, которая, пребывая сама вне временного потока, становления, придает целостность темпоральной структуре бытия. Однако репрезентантом вечности во времени выступает прошлое. К прошлому ведут все смысловые нити человеческой жизни. Ностальгия, тоска по утраченной гармонии временного и вечного, которая всегда позади человека - основной пафос романтизма.

Исследуя значение понятия настоящего в конце XVIII - начале XIX веков в Германии (когда страна находилась в состоянии национальной раздробленности) и Франции (периода буржуазной революции) И.Эстерле подчеркивала: "немецкая литература того периода стремилась к прагматичности, пыталась удержать ускользающее от нее "настоящее". Эстетическая программа классицизма не выдерживала натиска рационализма наступающего "настоящего", в то же время новое литературное направление - романтизм - заболевает ностальгией по прошлому, уходит в себя и продуцирует собственную истину, не будучи в состоянии помочь и эстетически воплотить истину совершенствующегося "настоящего".

В противовес романтизму зарождается публицистика, повлиявшая на формирование движения "Молодая Германия", которая была очарована и одурманена веянием грядущего, идеалами, провозглашенными французской революцией. Людвиг Берне - автор "Писем из Парижа" называл своих соратников и последователей-писателей "Молодой Германии" не историографами, а "историоделателями". В их понимании "настоящего", подчеркивает Эстерле, - ощущались "силовые линии будущего", в то время как "настоящее" романтиков было пронизано "силовыми линиями прошлого". Иллюстрируя социально-историческое содержание понятия "настоящее", Эстерле упоминает положение, высказанное в "Манифесте Коммунистической партии" о том, что в буржуазном обществе "прошлое" доминирует над "настоящим", а в коммунистическом "настоящее" возобладает над "прошлым"[18а].

Опираясь на принципы эстетики раннего немецкого романтизма, Ф.Шлейермахер говорил об интерпретации как повторении творческого акта создателя художественного произведения, он

видел в герменевтике универсальный методологический инструмент анализа произведений искусства, принадлежащих определенному времени, выражающему индивидуальность автора через особенности стиля, речь, композицию и т.д.

Размышляя во 2-ой программе "Приготовительной школы эстетики" о соотношении фабулы в драме и эпосе, выдающийся немецкий романтик Жан-Поль Рихтер освещал проблему художественного времени в аспекте поэтики. В работах Жан-Поля оставлены наблюдения об искусстве романтизма, в котором особую роль играет грядущее, будущее, прорицание и предчувствие, как, например, в искусстве Оссиана, где "небесные туманности минувшего мерцают в высоте над густым ночным туманом современного; лишь в прошлом обретает оно грядущее и вечность" [19].

Именуя "колесо времени - прялкой вечности" [20]. Жан-Поль дал глубокие характеристики времени в разных жанрах. Если эпос больше занят прошлым, то драма настоящим: "В драме царит человек, навлекая на свою голову молнию, в эпосе - мир и человеческий род... драма вырезает жизненный путь одного человека из всебытия времен и пространств... если эпос рисует прошлое и мир внешний, драма - настоящее и внутреннюю жизнь души... внутренний мир, творящий времена и заранее дающий им меру, удваивает и убыстряет настоящее... в нем только становление есть, а во внешнем только бытие становится; умирание, старение, чувствование - они несут в себе пульс поспешности, протекания" [21].

В трудах английского романтика Эдварда Юнга "критерием поэтических достоинств является не подражание античным образцам, а создание нового, небывалого в поэзии" [22] ("Характеристика оригинальных жанров" (1759 г.). В работе "Защита поэзии" (1821 г.) П.Б.Шелли говорил: "произведения, созданные своей эпохой, продолжают жить в веках. Каждое новое поколение обнаруживает в них новые оттенки и новый смысл, не подозреваемый ранее". "Поэты, философы, художники, скульпторы и музыканты не только творцы, но и творения своего времени"; и поэзия Данте - мост, переброшенный через поток времени и соединяющий современный мир с античным" [23]. Размышляя о специфике искусства и его отличии от исторических сочинений, Шелли замечает: "Поэма есть истинный образ жизни, выраженный

в вечной правде. Между историей и поэмой та разница, что история является перечнем отдельных событий, не имеющих никакой иной связи, кроме времени, места обстоятельства, причины и действия; между тем как поэма является воссозданием действий согласно с жизненными формами человеческой природы". "История частична, она касается только определенной полосы времени и определенного сочетания событий, которые никогда не могут вернуться. Поэзия есть нечто всеобъемлющее, она содержит в себе зародыш связи его со всеми побуждениями или действиями, которые имеют место в возможных видоизменениях человеческой природы" [24].

Романтики видели созидательную сторону времени, стремились взглянуть на развитие человеческой природы с точки зрения единства истории и человека, рассматривая время в его естественном состоянии - аналогично смене времен года, ища гармонию времени и жизни.

Поздняя буржуазная культура не обнаружит в объективном историческом времени разумного смысла для личности. Объективное время станет чем-то пагубным для человека, и на первый план выйдет субъективная значимость переживаемого в структуре самосознания. Эту особенность уже почувствует Гегель.

Гегелевская система, деля пространственные и временные формы по принадлежности к объективному и субъективному бытию, интерпретировала пространство как признак материального бытия вещей, а время - как их духовного бытия. Пространство - "абстрактная всеобщность внешнего бытия". Подлинным отрицанием пространственности являлось время. Только здесь внутренняя отрицательность пространственного инобытия приобретает подлинное значение. Во времени заключены в снятом виде моменты становления.

Разномерностными отличиями времени Гегель считал три модуса: прошлое, настоящее и будущее. В природе времени есть процесс непосредственного снятия себя, что проявляется как "настоящее". Прошедшее как оставляющее след в вещах и будущее как дающее знак о своем приближении оказываются моментами пространства. Наличное (определение) время одновременно. Анизотропия наличного времени диалектически связана с анизотропией пространства. Понятие "теперь" рассматривается как

диалектическое единство "эпохи" и "события" (непрерывного и дискретного). Прошлое как "исчезнувшее" является событием только на микроуровне, в то время как на макроуровне оно интегрировано в настоящем (его след присутствует в "теперь").

Гегелевский абсолютный дух существует только во времени, и материя как проекция объективирования абсолютного духа, существует в пространстве. Из гегелевского идеалистического противопоставления материи и духа, играющего главенствующую роль, проистекает субъективная оценка времени, которое будучи противопоставленным материальной реальности и человеку, относится к ней как бесконечное к конечному, а также пессимизм относительно возможностей человека, который ничтожен по сравнению с вечностью.

Эстетика Ф.Ницше и А.Шопенгауэра подхватит последний аргумент Гегеля и разовьет его. В "Науке логики" Гегель определит время, исходя из настоящего: "лишь настоящее существует", настоящее есть некоторое "теперь" как конец протекающего до этого времени" или "теперь" как начало некоторого будущего" [25]. Гегель определит настоящее как момент времени, связующий будущее с прошлым; будущее у него обусловлено настоящим и прошлым.

Выстраивая виды искусства в иерархическую структуру, основанием которой является архитектура, более связанная материей, материалом, а вершиной - музыка, полностью лишенная материальности, Гегель прослеживает "очищение" искусства от пространственности и материальности. Плодотворным было гегелевское суждение об историческом развитии искусства в закономерно сменяющихся формах художественного творчества.

Гегель в "Лекции по эстетике" определял предмет искусства как "стремление изображать если не дух божий, то образ божий, затем божественное и духовное вообще" и классифицировал искусства на основе соотношения их с чувственным, материальным, пространственным и с рационально-идеальным, временным. При создании искусств он исходил из различения последними материалов, который они используют.

Рассматривая пространство как признак материальности, а время - признак духовности, Гегель понимал эволюцию искусства как "освобождение" от пространственных форм и переход к временным. В скульптуре, как более высоком виде

искусства, идея сливается с физической формой. Человеческая форма в скульптуре выражает дух. Живопись уже освобождается от чувственной пространственной полноты материального тела, т.к. ограничивается плоскостью. Живопись в состоянии выразить гамму чувств, душевных состояний, изобразить действия, полные драматического движения.

Полное устранение пространственности достигается в музыке. Материя здесь выступает уже не как пространственная, а как временная определенность. Музыка вступает исключительно в область эмоций внутренней жизни. Наконец, в поэзии звук выступает как сам по себе не имеющий значения знак. Поэзия может изобразить всю гамму чувств и состояний.

Размышляя о передаче в поэзии отношения одновременности языковыми средствами, Гегель замечал: "Особые трудности приходится ей (поэзии - Х.Г.) преодолевать преимущественно, когда она должна наглядно представить многообразное действие или событие, происходящее в действительности в одно и то же время, по существу, тесно связанное в этой одновременности, тогда как поэзия может показать его только как последовательный ряд событий" [26]. Гегель полагал: этот "недостаток" поэзии преодолевается изнутри: "отдельные черты, даже если они и следуют друг за другом, уже перенесены в стихию единого внутри себя духа, способного устранить одновременность, свести пестрый ряд явлений в одну картину, удержать эту картину в представлении и наслаждаться ею" [27].

Особенность искусства Гегель видел в его способности передавать внутреннюю, духовную жизнь человека, его чувства, настроения, ведь "статуя, обладая "для себя бытием", не заботится о зрителе, картина же существует лишь для зрителя как соучастника" [28]. Гегель, как и Шеллинг, соединял произведение искусства с перцепиентом. Рассматривая искусство как один из способов познания абсолютной идеи, Гегель различал философию (как подлинную науку) и искусство не по содержанию, а по форме; в философии эти способы познания являются в чистом виде, а в искусстве - в образе.

Гегель теоретически обосновал классификации видов искусств по пространственно-временным характеристикам: "общая цель живописи и скульптуры - изображение объективного пространственного образа" [29]; в музыке отсутствует прост-

ранственность, "материал здесь выступает уже не как пространственная, а как временная идеальность".

Симметрию и ритм в музыке Гегель именовал способом порождения "безмерного движения вперед" во времени, где такт оказывается рассудочной мерой времени. Поэзия, будучи высшим видом искусства, объединяет снова все особенности живописи, скульптуры, музыки на более абстрактном уровне. Высшим видом романтической формы искусства оказывается драматургическая поэзия, где происходит окончательное освобождение духа от формы и содержания, следовательно, от пространства и времени [30].

"При рассмотрении художественного произведения мы начинаем с того, что нам непосредственно дается в нем, и лишь после этого мы задаемся вопросом, в чем состоит смысл или содержание этого произведения. Нам не должно представляться, что оно (произведение - Х.Г.) исчерпывается данными линиями, кривыми, поверхностными, впадинами, насечками, углублениями камня, данными цветами, звуками, словами, каким бы ни было используемым материалом, а мы должны понимать, что эти внешние средства раскрывают внутреннюю жизнь, чувство, душу, новое содержание или дух, т.е. именно то, что мы называем значением художественного произведения" [31].

Гегель развернет мир искусства как систему, вырастающую из ее клеточки - противоречия, которое спрятано в каждом произведении искусства, и вновь вбирающую в себя его, ибо каждое произведение искусства существует в единстве с историческим развитием, и раскрыты ширию богатством системы.

Совпадение онтологических и гносеологических аспектов в гегелевской эстетике (совпадение понятия и реальности) не признает конкретной чувственной практики. Осознание духом самого себя во внеположенном ему объективности совершается через "совокупность особых форм и ступеней" [32], исторических форм развития идеи от ее абстрактного состояния, чуждости, до полного взаимного совпадения через особенные формы идеи как совокупности (системы).

Гегелевская морфология строилась по содержательному признаку видов искусства. Отсюда шло выделение трех исторических типов идеала: символического, классического, романтического. В симфонических формах идея воплощается абстрактно,

в абстрактных художественных формах. С каждой из форм Гегель связывал определенные эстетические категории. Символизм соответствует категории возвышенного: классическое искусство - истинно прекрасному (с его внутренними градациями), романтическому - трагическое и комическое. Каждая категория обобщает стилевые закономерности эпох и указывает на вид и стиль искусства.

Объясняя отсутствие в скульптуре движения в смысле действия ("скульптура... не допускает всего многообразия внешнего мира явлений, а схватывает в нем лишь одну эту сторону, абстрактную пространственность в полноте ее измерений" [33], Гегель не отрицает в ней наличия жизни: "скульптура не представляет... дух в действии... Скульптура изображает его так, что он как бы остается объективным; поэтому она представляет его преимущественно в покоем облике, в котором движение и группировка есть только первое и легкое начало действия, а не полное изображение субъективности, возмеченной во все конфликты внутренней и внешней борьбы" [34].

Переход от строгого стиля к изящному повлек раскрепощение духа, скульптура "переходит к изображению более подвижных ситуаций, конфликтов и действий, и тем самым к группам" [35], которые передают сюжетное действие, "существенные соотношения многих фигур и их связей друг с другом" [36].

И если в неподвижной статуе пространство совпадает с ее объемом, то в группах имеется пространство развертывания действия, в рельефе скульптура приблизилась к живописи, и элемент выразительности и экспрессивности стал сильнее. Живопись помещена в число романтических (динамических) искусств, родственна музыке и поэзии. Художественное пространство в картине - видимость. Живопись - это искусство видимости, передающее состояние духа, вырывающегося из внешнего, телесного воплощения. С пространственными искусствами живопись связывает то, что она объединяет фигуральность скульптуры и пространственность архитектуры, "умеет благодаря чувству и задушевности восприятия сделать этот внешний элемент одновременно субъективным отражением, а также соотнести и согласовать этот элемент с духом движущихся в нем образов" [37].

С духовными, субъективными искусствами - музыкой и по-

эзией - живопись связывает свет, который как бы излучается изнутри. В музыке Гегель видел выражение жизни духа в его текучести. Музыкальное время он считал выражением субъективного, не имеющего прямого отношения к физическому протеканию исполнения музыкального произведения.

В поэзии идея, проделав круг от своего воплощения во внешней материальности, пришла к себе, к познанию себя в адекватной форме мысли, носителем которого является слово как зеркало всех явлений мира не в их единственности, а в обобщенной сущности, воспроизводя все формы движения в связи с движением идеала к познанию себя. Система распадаения поэзии на роды и жанры в снятом виде воспроизводит весь круг других искусств. Гегель полагал, если субстанцией движения является жизнь духа-в-себе и для-себя, то формы его выражения могут быть также свободными, не скованными никакими рамками физического пространства и времени, поэтому поэзия не имеет четко фиксированного времени и пространства.

Гегель считал, все материальное в художественном произведении должно быть одухотворено и все духовное материализовано. Гегель отстаивал идею процессуального начала во всех видах искусства и смену стилей как способ развития идеи: "Подобно тому, как особенные художественные формы, взятые в качестве целостных, заключают в себе поступательное движение - развиваются от символического искусства к классическому и романтическому, - так... аналогичное движение мы находим и в отдельных искусствах... Каждое искусство переживает период расцвета, когда оно достигает полного развития как искусство: по ту сторону имеется предшествующий этому завершению период, по эту - период, за ним следующий... Они не действуют непосредственно готовыми внутри определенной области, подобно образованиям природы, а представляют собой нечто начинающееся, движущееся вперед, достигающее завершения и заканчивающееся - рост, расцвет и разложение" [38].

Рост, расцвет и разложение Гегель рассматривает как частные формы проявления развития Абсолютной идеи. Генезис "образов мира", абсолютная идея и феноменологическое осуществление абсолютного духа предстали как "образы мира", актеры всемирно-исторической драмы, в которой дух от одного образа к другому восходит к самому себе, и поэтому они дра-

матически переживают этот процесс, сражаясь, побеждая или подчиняясь, но всегда переживая свою историческую современность. Д.Лукач увидел в восхождении к абсолютной идее "грандиозный эпос и взаимосвязь всемирной истории как заверченный процесс": "здесь речь идет о взгляде на предшествующее, уже завершённое развитие духа, о познании задним числом глубочайших закономерностей этого развития" [39].

Гегель убежден: произведение античного искусства при нашем рассмотрении прошлого "не дает нам их мира, не дает весны и лета нравственной жизни, в которой они цвели и зрели, и дает туманное воспоминание об этой действительности... дух судьбы, который представляет нам эти произведения искусства, есть нечто большее, чем нравственная жизнь и действительность того народа; ибо этот дух есть [введение духа вовнутрь, как] воспоминание (Erinnerung) о духе, проявляющемся в них еще внешним образом" [40]. "Но воспоминание (die Erinnerung) сохранило этот опыт, оно есть "внутренняя" (das Innere) и фактически более высокая форма субстанции. Если, таким образом, этот дух сызнова начинает свое образование, как будто восходя только из себя, то все же начинается он на ступени более высокой. Царство духов, образовавшееся таким образом в наличном бытии, составляет последовательный ряд, в котором один дух сменялся другим и каждый перенимал царство мира от предыдущего" [41].

В данном суждении Гегеля предстает внутренняя схема деятельности сознания, "имманентная сознанию" идеальность, диалектику которой впоследствии глубоко раскроют феноменологические исследования, ухватившие диалектику "самосознания" в тех фазах и метаморфозах, в которых разворачивается "идеальность" мира.

В философии Гегеля классический рационализм раскрывает все свои основные возможности. Но одновременно гегелевская философия исчерпывает их. В ретроспективном обзоре трудно не поразиться той быстроте, с которой в самосознании европейского человека происходят столь фундаментальные сдвиги. Но закон ускорения развития действует неумолимо.

Уже в середине XIX века, т.е. почти одновременно с торжеством классического разума в Европе, в первую очередь, в философии А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, С.Кьеркегора, закладыва-

ются основы нового неклассического типа философствования. Если первоначально этот тип философии воспринимался и самосознавался как иррационализм и складывалось новое мировоззрение в борьбе с классическим разумом, то в дальнейшем рациональное и иррациональное в европейской философии достигли своеобразного консенсуса.

В итоге родилось представление о неклассическом (расширенном) типе рациональности. В ходе этого беспримерного умственного движения основательной переработке подверглась проблема времени.

Основные формы феноменологического анализа (описательный, интенциональный, герменевтический, структурный, экзистенциальный и другие) позволят глубоко проанализировать механизмы художественного мышления в его темпоральности.

АЛЬТЕРНАТИВЫ С.КЬЕРКЕГОРА, А.БЕРГСОНА,
Э.ГУССЕРЛЯ

Меняются и время и мечты,
Меняются, как время, представления,
Изменчивы под солнцем все явления,
И мир всечасно видишь новым ты.

Камознс

Уже в XIX веке начинается отход от классического рационализма. Его пределы обозначены, как уже говорилось, философией Гегеля. Гегель существенно расширил понимание бытия как мыслимого бытия тем, что само мышление артикулировал в историческом времени, содержательно обогатил противоречиями, диалектикой абстрактного и конкретного и т.д. Но само бытие упорно не вмещалось в категории гегелевской логики, все более явственно обнаруживая принципиальную несоизмеримость с классическим мышлением.

Неклассическая философия, возникая рядом и возле философии Гегеля, стремилась предоставить прежде всего слово самому бытию, бытию как не мысли, самим фактам, действиям, практике, жизни. Особенно важно в этой связи открытие несводимости к универсальным законам мышления единичного, частного человека, индивида, страдающей конкретно-уникальной личности, превосходящей своей внутренней самодостаточностью достоверность разумной действительности. В разработке и содержательной развертке этой ситуации заключается ведущий

вектор развития философской мысли от С.Кьеркегора, А.Бергсона, Э.Гуссерля до М.Хайдеггера, К.Ясперса, Ж.-П.Сартра, Ж.Дерриды и других. В ходе этого движения философская категория времени и категория художественного времени были существенным образом обогащены и преобразованы.

Вообще концепции художественного времени, связанные с действительностью сознания, самые богатые. В дополнение к характеристикам физических и эволюционных свойств времени в них возникает прошлое (время памяти), будущее (время художественного предсказания) и субъективное настоящее (грань между прошлым и будущим, где художественное предсказание проверяется действительностью и переходит в память).

Глубокое понимание диалектики человеческой души в связи с проблемой времени обнаружил предшественник экзистенциализма Серен Кьеркегор (1813-1855), исследовавший время внутренней жизни человека. Создав учение о "стадиях жизни" (эстетической, этической и религиозной), Кьеркегор изучал не гегелевское "объективное" время, а "человеческое время" в его экзистенциальной значимости, исходя из "конечности человеческого существования", его "временности", из "непрекращающегося трепета собственной экзистенции": "В экзистенции время конкретно, и индивид несет ответственность за его использование..."[1] Время зависит от свободы человека и выступает как его время. Прошрое, принадлежащее конкретному человеку, становится прошедшим. Выход Кьеркегору видится в жизненной позиции, связанной с ответственностью, со страхом перед богом: "В каждое свое действительное мгновение человек несет свое прошлое как настоящее", прошлое - это лишь предстоящее"[2].

Подлинную сущность человека в искусстве экзистенциализма составляет мир возможностей, где прошлое и настоящее зависит от будущего: "будущее в известном смысле означает больше, чем настоящее и прошлое, оно есть целое, частью которого является прошлое"[4].

Не возникая из прошлого, настоящее становилось им, ведь "экзистенция диалектична относительно времени," она содержит в себе двойственность: возможность быть настоящим, а затем "продолжить существование в качестве прошлого"[5]. Интерпретация времени Кьеркегора связана с экзистенциальным пони-

манием свободы. Признание обусловленности свободы индивида фактуальным прошлым или настоящим для датского мыслителя не приемлема. Свобода абсолютна, не ограничена ситуацией, в которой находится человек. У Кьеркегора всегда речь идет о духовной свободе как способе бытия сознания. "Возможное - это будущее для свободы, а будущее для времени - это возможное"[6]. Несомненна переключка с романтиками, для которых человек - нереализованная возможность.

"Временность" человеческого бытия, по Кьеркегору, получала свое объяснение в "греховности" проявления человеческой свободы, которую христианин ощущает мучительнее, нежели не христианин. "Временность в язычестве не отягчена ответственностью..., но в результате потеряно высшее"[7]. Место провидения занимает Фатум, отягощающий сознание ответственностью за последствия от ошибочных действий. Эстетический статус трагического героя меняется. В эпосе, в мифе, в сказке ему была дана возможность подняться до судьбы - в религии сознание "греховности" останавливает человека страхом фатальной ответственности за свершенное, создает максимально обостренный пафос"[8]. Человек парадоксально связывает свое спасение с "объективно неопределенным фактором прошлого"[9].

В экзистенциальной диалектике сфер Кьеркегора иррациональный акт веры описывался как единство с трансценденцией, "вечное становилось в моменте времени"[10]. "Мгновение" определялось Кьеркегором как "атом вечности", а не времени [11] - этот скоротечный прыжок в вечность и есть самый содержательный отрезок времени.

Время выступало для человека как его время. И прошлое для индивида не являлось "прошедшим", т.к. в неразрывное целое отдельные действия и поступки личности связывала ответственность, не позволяющая экзистенциальному времени рассыпаться на отдельные моменты. Кьеркегор переосмыслил отношение структурных моментов - прошлое, настоящее и будущее, отрицая детерминированность будущего прошлым и настоящим. Отвергая каузальную зависимость, философ выдвигал отношение свободы и ответственности, где "экзистенция - это действительность этического"[14]. Прошлое и настоящее у Кьеркегора зависимы от будущего, так как подлинную сущность человека составляет возможность. "Будущее в известном смысле означает

больше, чем настоящее и будущее, ибо оно целое, лишь частью которого является прошлое"[15]. С точки зрения Кьеркегора, "экзистенция диалектична относительно времени", ведь она содержит в себе двойственность: возможность быть настоящим, а затем продолжить существование в качестве прошлого"[16].

Кьеркегоровский экзистенциализм оставлял за индивидом право в любое мгновение изменить свою жизненную позицию. Экзистенция постоянно устремлена в будущее: то, чем человек был в прошлом и чем становится в настоящем, никогда не исчерпывает до конца все богатство его действительного содержания. Кьеркегоровское понимание "синтеза" противоположностей сводилось к признанию, что "единство достижимо в вечности, а во временности - лишь на мгновение"[17]. Этот синтез - результат "сверхъестественного" вхождения бога во время. Над человеком довлеет ужас собственной "временности".

Поэтому Кьеркегор толковал время как способ человеческого существования со стороны его субъективной значимости, обосновывая идею непрерывности экзистенциального времени, определяющего цельность человека как отдельной личности. Отсюда возникает обратная зависимость настоящего, прошлого и будущего, когда будущее обуславливало смысл и значение прошлого.

Для философии жизни Анри Бергсона, феноменологии Эдмунда Гуссерля и феноменологической социологии Альфреда Шюца характерно принципиальное преувеличение роли субъективного времени в естественно-историческом развитии. Сами учения разворачивают сравнительно абстрактную аксиологическую посылку приоритетности субъективного на обширном культурологическом и историческом фоне.

Анри Бергсон, говоря о типах художника во времени, рассматривал жизнь сознания и развивающийся во времени дух, длительность. А.Бергсон акцентировал сиюминутное: "длительность, жизненный порыв есть воспроизведение настоящего", воспоминание возникает вне нас, "память здорового человека - это память о настоящем"[18]. По мнению Бергсона, творческое познание совершается через акт интуиции в чистой памяти, связывающей воедино прошлое и будущее человека для нового целостного понимания личности. Разум, с точки зрения Бергсона, - "нечто внешнее, поверхностно познающее мир, улавливаю-

щие моменты прерывности, искусственно останавливающее жизненный поток"[19]. Философия времени А.Бергсона основывалась на категории длительности, которая, по существу своему, "есть продолжение того, чего нет более, в том, что есть", т.е. подлинная временная реальность, ибо для него "чего нет более" - это прошлое, то, что есть, настоящее"[20], а для будущего в концепции Бергсона нет места. Концепция времени Бергсона, не разворачивая время во всех направлениях, способствовала созданию его мифотворческой концепции искусства, выразившейся в учении о врожденных структурах человеческого сознания, не зависимого от социальной истории личности, размышлениях о духовной сущности, жизненном порыве как основной субстанции бытия, имплицитно сводящей искусство к мифу и религии.

Бергсон рассматривал человеческое сознание как момент саморазвития мистического волевого начала, "творческого духа, при котором религия была преходящим моментом становления и развития общественного сознания", исчезая вместе с ликвидацией господства внешних (социальных и природных) сил над человеком.

В работе "Время и свобода воли" А.Бергсон исследовал чистую длительность как форму последовательности наших состояний сознания, принимаемой тогда, когда наше "Я" всецело предается жизни, когда оно "воздерживается от установления резкой границы между настоящими и предшествующими состояниями сознания"[21].

Время материального мира для Бергсона - это пространственное время, "неистинное", "несамостоятельное", т.к. "личность должна определяться изнутри, а не извне". Личность у Бергсона противопоставит обществу. Становление личности происходило не в процессе социализации, а в процессе преодоления природных и общественных определений. Необратимость длительности равна аутентичному времени. Отрицая роль естествознания ("наука ничего не может сказать о субъективной значимости, о смысле временного переживания"), Бергсон связывал целостность сознания с проблемой необратимости субъективного времени, творческой активностью сознания и его временной природой: "материя противостоит духу как нетворческое начало, а дух - творческое начало"[22]. "Длительность

относится к сфере духа и определяется посредством памяти". "Строго говоря, - замечает А.Бергсон в работе "Длительность и одновременность", - невозможно установить различие между длительностью, разделяющей два мгновения, как бы коротка она ни была, и памятью, соединяющей их друг с другом. И память - это способность, независимая от материи"[23].

Рассматривая "субъективное время" (временное измерение сознания) и приписывая ему статус первичного времени, Бергсон создал концепцию "истинного времени" как концепцию длительности, противопоставляя ей "эмпирическое" время материального мира, которое интерпретируется как "пространственное время" (промежуточная форма между длительностью и пространством). Поскольку в классическом рационализме мышление было временным, а понимание сознания не разрабатывалось в его соотношении со временем ("вневременное" как вечное, абсолютное составляло основу понимания реальности, акцент ставился на неизменном, постоянном, непреходящем). Сконцентрировав внимание на преходящем, на изменчивости, Бергсон исследовал временное (длительность) как сущность и как основу философского познания.

Содержательно развив идеи Шеллинга, Шопенгауэра и немецких романтиков о длительности, А.Бергсон рассмотрел мир как процесс бесконечного становления, в котором находит себя внутренняя творческая активность. Бергсоновская идея "жизненного порыва", выступала против ограниченности, механизма, телеологии и витализма в понимании жизни, но на деле представляла собой "попытку усовершенствовать витализм и телеологию, сделав их более жизнеспособными"[24].

Анализируя творчество как непрерывное созидание абсолютно нового, которое невозможно предвидеть и лишь постигнуть по аналогии с собственной жизнью, где каждый момент "представляет именно творчество"[25], Бергсон в книге "Творческая эволюция" (1907 г.) полемизировал с механическим мирозерцанием, стремясь интеллектуально обосновать слабости научной аргументации.

Научное знание отличается от всякого другого систематичностью и методом. Для науки существенны не предметы, подлежащие ее рассмотрению, а порядок и приемы их исследования. Наука, математическое естествознание, имеет своим объектом

материю в пространстве, в основе ее лежит логика геометрии. Всякое изменение наука стремится понять и построить из неизменного, временное из вечного. Всякое изменение представлено как перемещение частей, которые сами по себе не изменяются. Вселенная дана сразу. Будущие формы теоретически уже даны. Отсюда формула Лапласа: если бы какой-нибудь разум знал в определенный момент все силы, действующие в природе, если бы этот разум был достаточно силен, чтобы подвергнуть эти данные анализу, то он охватил бы в одной и той же формуле движения крупнейших сил природы и движение самого легкого атома. Закон тождества и косности лежит в основе естествознания, в основе его двух наиболее общих принципов; механизма и целесообразности; один говорит, что в природе одинаковые причины всегда приводят к одним и тем же следствиям; другой утверждает, чтобы получить одинаковые следствия, необходимы одинаковые причины. Оба принципа говорят одно и то же, каждый на своем языке: "все дано"; оба не признают в ходе вещей и в развитии жизни недоступного предвидению творчества форм.

Математическое естествознание игнорирует время, которое для него, по словам Бергсона, только *tabula rasa*. Само время оно стремится выразить в пространственной форме. Уже Кант говорил: "Мы не можем представить само время, не проводя при этом прямой линии" [25а]. Реального конкретного времени, в котором прошлое соединено с настоящим и будущим, в науке нет.

Бергсон пишет: "Когда математик вычисляет будущее состояние системы в конце времени t , ничто не мешает ему предположить, что, начиная с настоящего момента, материальный мир исчезает, чтобы сразу появиться снова. Здесь вычисляется только t -й момент, нечто мгновенное. То, что будет происходить в промежутке, т.е. в реальном времени, не считается и не может войти в расчет. Если же математик, по-видимому, находится в этом промежутке, это всегда значит, что он переносится в известный пункт, в известный момент, а именно на конец некоторого времени t , и тогда он не касается промежутка, идущего до самого t . Если же он делит промежуток на бесконечно малые части, рассматривая дифференциал dt , он выражает этим просто то, что он рассматривает ускорения и скорости, т.е. числа, указывающие тенденции и позволяющие вы-

числить состояние системы в данный момент, но дело идет всегда о данном, я сказал бы, об остановившемся моменте, а не о текущем времени. Короче, мир, над которым оперирует математик, умирает и возрождается в каждый момент" [256].

Основной нерв полемики Бергсона направлен против математического естествознания. Бергсон различает абстрактное, математическое время, непосредственно данное в переживании. Математик распыляет время на точки, на моменты, оставляя в стороне наиболее интимное, что есть во времени: работу и жизнь нашего Я. А это весьма существенный пункт.

Бергсон остроумно иллюстрирует свою основную мысль. Чтобы воспроизвести на экране какую-нибудь живую сцену, можно вырезать движущиеся фигуры, представляющие солдат, сообщив каждой из них то движение, которое бывает при ходьбе, так, чтобы оно изменялось у каждого индивида, и затем спроектировать все это на экране. Для этого требовалось бы много усилий, но вряд ли бы удалось воспроизвести гибкость и разнообразие жизни. Другой способ - снять целый ряд моментальных фотографий с проходящего полка и спроектировать на экране так, чтобы они быстро заменяли одна другую. Так делает кинематограф. При помощи фотографий, из которых каждая представляет полк в неподвижном положении, кинематограф восстанавливает подвижность проходящего полка. Развертывается кинематографическая лента, и различные фотографии данной сцены поочередно продолжают одна другую; каждая часть сцены получает свою подвижность.

В этой подвижности Бергсон увидел оскорбительную пародию на действительную жизнь, которая убита техническим *danse masqué*. Указав основную причину такого непосредственного впечатления, Бергсон прав: в кинематографе из движений, свойственных всем фигурам, крайне индивидуальных и разнообразных, извлечено безличное, абстрактное движение, помещенное в аппарат.

То же самое и в познании. Механизм обычного познания имеет кинематографический характер. Наше мышление в понятиях отрывочно, оно не в состоянии передать непосредственную сменность моментов, целостную жизнь. "Для того, чтобы идти вместе с действительностью, необходимо находиться в ней самой".

Бергсон приводит против разума убедительные аргументы - "momento mori" - аргументы Зенона Элейского. Быстроногий Ахилл не может догнать черепахи, потому что всякая линия, всякий даже ее самый маленький отрезок заключает в себя бесконечность возможных "мест". Стрела не может лететь, потому что в каждый момент она бывает где-нибудь. Рассуждая, в понятиях мы влечемся необходимо к единому бытию Парменида, где есть одно абстрактное тождество, поглощающее в себе все различия. Я есть Я" [256].

Во всех этих положениях критика Бергсона глубоко научна; показывает необходимое самоотрицание всех абстрактных положений, мнимо принимаемых за могущие выразить полноту бытия.

Бергсон проектировал проблему творческой активности личности, трактуя "психический порыв" как некий временной континуум, где прошедшее не исчезает, а сохраняется и в процессе самоконцентрации выступает в виде сознания - основы творческой индивидуальности. Важной вехой в становлении теории "субъективного времени" явилась проблема "Я" как ядра внутренней активности и основы тождества личности, где была проведена параллель между "пространственным временем" (*le temps spatialisé*) как основой "поверхностного Я" и "длительностью" как основой "глубинного Я". Бергсон был убежден, что прежняя философия знала только одну форму времени, и следовательно - не знала проблемы творчества, т.к. "пространственное время" измеряемо, "оно число", чистое количество и ему безразлично содержание.

Пространственное время - это бесконечное "теперь", где "настоящее содержит не более, чем прошедшее", - это принцип физической причинности, т.е. приравнивания личности к вещи, но дух (личность) не тождественен себе подобно вещи, которая себе всегда тождественна. Процесс развертывания этого несоответствия с самим собой (этой нетождественности) характеризуется "длительностью". Принцип интеллектуального познания - пространственное время пригодно для описания одного лишь вещественного мира - этим должна заниматься наука. А человеческое время ("длительность") радикально отличается от внешней последовательности моментов. Примеру интеллектуального ("пространственного") понимания личности (т.е. как личность

исчерпывается "поверхностным Я") дает "метафизическая мысль" в лице позитивизма и ассоциативной психологии (Спенсер, психофизический параллелизм Фехнера, которые работают со статическим (вневременным) пониманием Я, унаследованном от Юма.

У них отсутствовало понимание источников творческой активности. Бергсон связывал "Я" с учением о длительности, понимая время как атрибут становления. Пространство у Бергсона - категория "рассудочной метафизики", когда вещи полагаются рядом друг с другом (целое как сумма частей).

Как отмечал А.С.Глазман, "абсолютизация времени и противопоставление его пространству неявно выражает эстетический подход к мышлению". "Искусство дает в мгновении вечность, раскрывает каждое мгновение как длительность в частности и потому, что художественная деятельность и художественное переживание предполагают отождествление субъекта с объектом (художественным предметом) в момент творчества и восприятия. Вследствие этого эстетическое время имеет особый статус, отличный от геометризованного времени в науке Нового времени. Именно это эстетическое время является неявной основой всех последующих рассуждений Бергсона, в том числе о становлении"[26], "схватывании" жизни и о роли эстетической интуиции в мышлении"[27].

Время у Бергсона - существенное определение становления, "непрерывность истечения", не может находиться вне становящегося или быть лишь точкой зрения на предмет: "Есть просто непрерывная мелодия нашей внутренней жизни, мелодия, которая тянется как неделимое, от начала до конца нашего сознательного существования. Это и есть наша личность"[28].

Акцент на временном единстве личности отличает концепцию Бергсона от концепции "временности" - прошлого, настоящего и будущего - как экстазов сознания. В философии экзистенциализма понятием экстаз характеризуется способ человеческого бытия как восхождения вовне, что реализуется во "временности", в рефлексии. В экзистенциализме сам человек, "экстазия", как бы создает "временность", а у Бергсона - "длительность" создает личность.

Общее у Бергсона с экзистенциалистами в следующем: истолкование времени дается в терминах индивидуального сознания: различие - в разных способах трактовки структуры вре-

мени. Делая ставку на раскрытие человеческой реальности как смысловой реальности, экзистенциализм пользуется значением как основным элементом при конструировании мира личности. Философская установка Ж.-П.Сартра такова: личность определяется будущим, проектом. А.Бергсон при осмыслении структуры времени пользуется истолкованием материала психологии и биологии в сочетании с построениями мистического характера. "Длительность", являя собой незаконченный мир личности, общаясь к всеобщему "жизненному порыву", открывает перед личностью возможность мистического трансцендирования и восхождения к богу. Память и бессознательное, как структуры непосредственного соприкосновения личности с богом, сохраняют прошлое в своей целостности в рамках "жизненного порыва" как временного континуума. Человек отличается от животного своей духовностью, данной ему в переживании "длительности". Для личности важна не столько способность приобретения нового знания, сколько отказ от ненужного ей. По сравнению с животным человек являет более высокий уровень самоорганизации.

Разделяя личность на творческую и нетворческую, Бергсон признавал существование творческой личности при условии ее отказа от внешнего мира, в том числе от общества, в обращении к "глубинному Я". Хоркхеймер, подчеркивал: попытка Бергсона "создать философию конкретного времени" разоблачила и отвергла естественнонаучное "понятие" как не отражающее реальности в ее развитии и изменении, создавала миф творческого духа и неизбежно обречена на провал"[29]. Выступая как принцип ухода от истории, длительность Бергсона и пребывающее в длительности "Я" (личность) обращены не в будущее и настоящее, а в прошлое. Дуализм внутреннего и внешнего, качества и количества, свободы воли и необходимости в учении о длительности вызван неприятием внешнего времени.

Выход Бергсон видел в мире духа в памяти, обладающей особым видом энергии - "жизненным порывом", поддерживающим динамизм мира и противостоящим миру, энтропии. Субъективное переживание времени разрабатывалось как "очищение" от природных, психофизических, культурно-исторических и социальных обусловленностей. Посредством памяти человеческое сознание "преодолеывает" время, трансцендирует его и "приравняется" к божественному. Бергсон говорил о двух видах памяти: духов-

ной и телесной, где "непосредственное прошлое выступало как телесная память".

В овладении собственным прошлым Бергсон усматривал ключ к свободе и духовному творчеству. Принципиально не соглашаясь с позитивистской трактовкой памяти Канта, Спенсера, Тэна, сводивших ее к механическому набору образов, не учитывающих творческий потенциал памяти и трактующих ее как второстепенный элемент личности (см. натуралистическую литературу), Бергсон рассматривал память как основу творчества, утверждая, что, чем основательнее "освоено" прошлое, тем больше степень творческой свободы.

Символическая литература увидела отчетливую связь между памятью, личностью и временем в своеобразии символического образа. Ш.Бодлер, П.Верлен, С.Малларме, А.Рембо уже не ограничивали содержание художественного образа содержанием однажды воспринятого предмета. Творчество Э.Бурже, Ж.Барре, К.Дебюсси, О.Родена, М.Чюрлениса пришло к необходимости выявления невидимой, неосознанной основы внутренней реальности психологической жизни. По словам эстетика из ФРГ Р.Берга, "в музыкальном выражении цвета он (Чюрленис - Г.Х.) искал не смысла "чистой живописи, а смотрел глубже - стремился к синтезу времени и пространства"[29а]. Чюрленис чувствовал, что музыка, заставляющая воспринимать художественные образы в их непрерывном течении, дает возможность представить действие в его временной текучести. С помощью динамической композиции, разнообразных ритмических мотивов и плавных волнообразных линий Чюрленис использовал художественное время как мощное средство воздействия на зрителя, зримо демонстрировал синкретичность музыкально-пластического, пространственно-временного мышления творца.

Бергсоном был поставлен также вопрос об образе, о способе передачи не столько функциональной предметности, сколько необратимой, почти неуловимой тонкости переживания. Временная организация музыкального образа предпочиталась пространственно-геометрическому образу. Как подчеркнул Ж.Ривер, "А.Бергсон с превосходной точностью сформулировал... некоторые принципы, на которые бессознательно опирались символисты, по меньшей мере, символисты второго поколения"[30]. Символистам была понятна романтическая направленность

бергсоновской философии - несводимость "новых" свойств образа к наглядности, "зримости", передача психологических переживаний.

Выступая как прошлое, длительность, с одной стороны, являлась для настоящего своего рода бременем, а с другой стороны присутствовала в нем в виде образа. Бергсоновское понимание бессознательного соотносилось с прошлым, с длительностью, и характеризовалось как внутреннее, психологическое, образное, совпадающее в плане длительности с "собственно прошлым". Классическому рационализму Бергсон противооставил образность восприятия, когда между образом и длительностью устанавливалась взаимосвязь, а постижение истины рисовалось как овладение прошлым.

Внешний опыт, в бергсоновском понимании, содержал совокупность образов, организованных в пространстве. На внешнем опыте строится наука как совокупность образов, но без субъекта. Бергсон связывал свою концепцию длительности с концепцией образа, используя длительность для обоснования романтического понимания символа, направленного в своей многозначности против рассудочного аллегоризма.

Основополагающим принципом бергсоновской онтологии являлось утверждение различия между пространством и длительностью, составляющее разнопорядковое содержание материи и духа и приводящее к противопоставлению мира необходимости миру творчества. В отличие от А.Шопенгауэра, М.Хайдеггера и Ж.-П.Сартра, бергсоновское переживание мифа о враждебности материи духу весьма оптимистично.

Бергсон был уверен в возможности творчества, непосредственной связи между творчеством и субъективным временем: "Человечество во времени и пространстве представляет одну огромную армию, движущуюся рядом с каждым из нас, впереди и позади нас, своею тяжестью оно способно победить всякое сопротивление и преодолеть многие препятствия, в том числе, может быть и смерть"[31]. Жизнь, по Бергсону, - это необратимое протекание времени, непрерывный процесс необратимого творчества, и сугубо индивидуальна.

Попытка рассматривать жизнь как осуществление индивидуального проведена Бергсоном в масштабе эволюционного становления. Длительность как принцип индивидуализации противо-

поставлена им пространству, являющемуся по своей сущности формальным и общим: "Непрерывность в изменчивости, сохранение прошлого в настоящем, истинная длительность - вот, по-видимому, свойства живого существа, общие со свойствами сознания, нельзя ли пойти далее и сказать, что жизнь есть изобретение, подобно последней, она есть непрерывное творчество"[32].

С точки зрения Бергсона, время - общественный договор и частное дело каждого человека; оно субъективно и нет единого времени, есть много времен, существующих рядом, и, вероятно, это зачастую ведет людей к непониманию. Рассматривая сознание как "движущее начало эволюции"[33]. Бергсон главной движущей силой искусства считал обособленное, обожествленное время, которое "при полном отсутствии материи творит себя, как форму"[34]. Бергсон полагал, что интеллект не способен схватить движение. Художнику Бергсон отводил роль интуитивного провидца настоящего в минувшем, "постигающего" мираж настоящего в прошлом"[35], акт восприятия искусства уподоблял сновидению, ритм полагал временной категорией, "посредством чего наша душа, убаюкиваемая и усыпляемая, забывается, словно во сне..." [36].

Бергсон, бросив "презрительное" замечание в адрес интеллекта и молодого кинематографа, сравнил человеческий ум с кинематографом, выразив беспокойство по поводу того, что "тот не может передать процесс творения, а лишь механически склеивает вырванные из целого фрагменты действительности. С человеческим умом, проекцией которого является кинематограф, он имеет то общее, что тот быстр, как мысль"[37].

Бергсоновская идея принципиальной нечленимости и количественной неизмеримости художественного времени весьма оригинальна: "время не состоит из моментов, а промежутки времени не имеют четких границ"[38]. Констатирующую роль при оформлении бергсоновского представления об "абсолютном", "конкретном" и "реальном" времени как некоторой самостоятельной силе, являющейся вместе с тем безличным сверхсознанием и памятью сыграл принцип "напряжения ритма длительности."

Экзистенциализм развил антинатуралистические аспекты длительности и бергсоновское представление о времени с уче-

том данных естествознания (см. Уайтхеда). Абсолютизируя отличие между творческим и нетворческим использованием времени, Бергсон связывал их противоположность с самой природой общества и человека. Единственно достойной формой творческой деятельности субъекта истории французский мыслитель считал созерцание, а не труд. Предвидение Бергсона - это еще не творчество: оно связано с пониманием "пространственного времени", в котором не появляется качественно новое. Невозможность предвидения новых качественных состояний вытекала из концепции "сохранения прошлого" в настоящем и будущем, не допускающей того, что создание (отождествляемое с "творческим процессом") вообще может дважды пройти через одно и то же состояние"[40].

По справедливому замечанию Б.Рассела, "В философии Бергсона полностью отсутствует "различие между субъектом и объектом: между духом, который мыслит, вспоминает и имеет образы, с одной стороны, и объектами, о которых мыслят, которые вспоминают и соображают, с другой"[41]. Мораль творчества у Бергсона, как основа прогресса и истории, иррациональна, она давала человеку свободу определять время (длительность).

Не найдя в современном обществе возможностей, открывающих человеку свободу располагать своим временем, Бергсон полагал, что источник развития - в моральных качествах великих людей, которые определяют свое время вопреки всякому общественному порядку. "Философия Бергсона понимает социальные изменения не как воспитание против прошлого, а скорее всего как эволюционирование от него, как непрерывную линию развития от узкого к универсальному. Подобно Иисусу из Назарета, пророки ставят целью не разрушать закон, а исполнять его"[42].

Выявляя "чистые" всеобщие структуры временного сознания, предполагая дуализм философского и научного познания, Э.Гуссерль (1859-1938) разработал теорию необратимого субъективного времени (Лекции к феноменологии внутреннего временного сознания, прочитанные в 1905 году в Геттингене). И если А.Бергсон абсолютировал содержательные моменты в субъективном переживании, то Гуссерль искал "закономерность" самой субъективности, отождествляя, как и Кант, объектив-

ность с общезначимостью. Гуссерль исключил из философии изучение объективного времени как формы бытия материального мира, независимой от сознания, элиминировал вопрос об осознании объективного времени, а из учения о "субъективном времени" - все культурно-исторические проблемы, - способы осознания времени в разных исторических условиях. "Субъективное время", по Гуссерлю, есть свойство и структура сознания. Исследование "субъективного времени" не имеет никакого отношения "ни к времени самого мира, к реальному времени, ни к природному времени в смысле естествознания, ни ко времени психологии как естественной науке о душе"[43].

Основную тему гуссерлианского исследования М.Хайдеггер назвал "временным конструированием чистой данности ощущения" и лежащее в основе этого конструирования самоконструирование - "феноменологическим временем"[44]. Конструирование - это построение сознанием целостного временного объекта, а самоконструирование - это спонтанное формирование целостного потока сознания с точки зрения его временных аспектов, т.е. как субъективные процессы осознания времени приобретают общезначимый смысл. Чистая субъективность - это и есть интенциональность. Говоря об объективной и субъективной сторонах функционирования временного сознания и их взаимосвязи, являющейся дальнейшим развитием теории интенционального сознания, Гуссерль получил "в первом случае...чистую объективность - или чистую предметность, во втором - чистую субъективность", но при рассмотрении обеих видно, "что предметность есть не что иное как чистая субъективность, т.е. интенциональность"[45].

Разработка теории "ретенциональной" и "протенциональной" модификации Гуссерлем свелась к тому, что ретенция - "сознание в только что бывшем" - это механизм сознания, благодаря которому устанавливается связь между настоящим и прошедшим, сохраняется длительность "текущего" настоящего, когда настоящее не прошло, но прошедшее заключено в настоящем. А вот связь с будущим устанавливается с помощью протенции, которая еще не будущее. Данности "изначальной импрессии" приносят с собой протенцию как горизонт между будущим и настоящим "теперь"; протенция - это механизм, благодаря которому осуществляется предвосхищение будущего в настоя-

щем. Глубоко верной представляется мысль Гуссерля об осознании настоящего как наиболее фундаментальном временном опыте, не исчерпываемым моментом прямого ощущения, как о сложном образовании активно "работающих" взаимосвязанных механизмов.

Время Гуссерля - это "форма единства всех переживаний в потоке переживаний" [46]. "Выделение в "субъективном настоящем" структуры протекания временных фаз "изначальной импрессии-ретенции-протенции" - шаг вперед по сравнению с интроспекционистической психологией, не осознавшей качественной разновидности переживания настоящего момента и не выявившей способов, при помощи которых можно было бы получить их различие" [47]. Рассматривая припоминание как актуализацию ретенционального содержания, Гуссерль полагал, что "в голой фантазии не содержится осадок репродуцированного "теперь", и репродуцированное "теперь" не покрывается прошедшим "теперь". Напротив, припоминание содержит в себе репродуцированное прошедшее и определяет отношение этого осадка к актуальному "теперь..." [48], "во временном потоке в непрерывном погружении в прошлое конституируется лишение текучести, абсолютно прочное, идентичное, объективное время" [49].

По Гуссерлю, форма времени, характеризующая живой поток сознания, принципиально необратима. Гуссерль считал: "субъективное прошлое" реально для потока сознания, оно не мертво, оно лишь уснуло и его можно разбудить. Отказ от любой объективной детерминации, неправомерный отрыв субъективного от объективного и их противопоставление, принципиальная замкнутость в субъективности говорят о родстве бергсоновского и гуссерлианского учений о времени.

Основной формой синтеза у Гуссерля было всеохватывающее внутреннее сознание времени, в котором рождалось синтетическое единство между ретенцией, протенцией и изначальной импрессией. Так проблема художественного времени предстала как проблема синтеза. Основной формой синтеза Гуссерль полагал синтез идентификации. При исследовании "субъективного прошлого" в аспекте идентифицирующего синтеза внимание заострялось не на "внешнем" (предметном) единстве, а на "внутреннем" единстве многообразия потока феноменов. Внешний мир в "чистой имманентной субъективности" воссоздается на основе пассивного синтеза, носящего интуитивный и интенциональный

характер. "Внешнему" единству противопоставлялось "имманентное" единство имманентной творческой активности субъекта. Наиболее фундаментальной и изначальной структурой единства творческой активности была временность, внутреннее осознание времени. Посредством внутреннего осознания времени совершается не только синтез отдельных переживаний, но и синтетическое объединение всей жизни сознания.

Проблема понимания у Гуссерля решалась путем обоснования самостоятельного существования "субъективного прошлого", представляла как проблема преодоления "мгновенного настоящего". Прошлое столь же реально для "Я", как и мгновенное настоящее сознание: рассмотрение ретенции в горизонте прошлого, в котором исчезли и покрылись туманом все различия, не означало полного исчезновения - прошлое оставалось, ведь субъективность "имеет" прошлое. Ретенция и протенция - это простые формы учреждения прошлого и будущего.

При исследовании субъективного прошлого Гуссерль обнаружил его социальный аспект: субъективное прошлое восстанавливалось благодаря соотношению с фактами социальной жизни, т.к. без этого соотношения невозможен ассоциативный синтез, т.е. содержание. По Гуссерлю, сознание стремится быть хранителем человеческого качества, властвовать над эмпирической жизнью, поэтому идентифицирующий синтез есть средство идентификации временного потока. Раскрытие "системы имманентного бывшего" у М.Пруста "В поисках утраченного времени" близко гуссерлианскому пониманию прошлого. Для обоих прошлое - переходящее для субъективности, тождественно исследованию самой объективности и выступало как средство выявления значимости событий и постижения истины. У обоих подлинную реальность образовывала память, а реминисценция (припоминание) играла роль заслона, ограничивающего бесконечный прилив новых впечатлений. Оба усматривали ценность творческой активности субъекта в возможности противостоять многообразию впечатлений и создать единство потока сознания, направляя "субъективное время" по определенному руслу.

Феноменология Гуссерля рассматривала субъективность в плане интроспекции, в саморефлексии индивида (хотя возможно исследование субъекта через взаимодействие с объектом). Всякое объективное исследование прошлого через субъективность

совершалось лишь в пределах духовной культуры. Историческое развитие духовной культуры не образовывало, по мнению Гуссерля, теоретически установленных связей с ходом реальной истории. Субъективность лишалась своих социально-исторических корней, полностью исключалась из материальной действительности.

Для Гуссерля время, протекающее в пределах субъективности, но наполненное конкретно-историческим содержанием, т.е. "субъективное время", протекало вне его социально-исторических детерминаций. Гуссерль полагал, что сознание в своей сущности само есть время, что время есть неотъемлемое свойство сознания, что оно существует во времени (как время). Говорить о сознании и о времени - это одно и то же. Анализ различных феноменов сознания - это и есть анализ различных аспектов времени. Сознание как поток имеет свойство необратимости. В своей феноменологичной философии Гуссерль разработал локковский тезис о временной природе активности сознания, что являлось отправным пунктом в его разработке социально- исторической теории.

Гуссерль стремился рассматривать мир через его корреляцию с сознанием. Время в интерпретации Гуссерля выступало в качестве "временности" (Zeitlichkeit). Время как временность - это характеристика интенциональной жизни сознания; являющейся по своей сути динамической, находящейся в состоянии становления, непрерывного выхождения за свои пределы. "Временность" у Гуссерля выражала смысл временного момента, его качественную уникальность и определенность, "внутренний логос". Временность относилась к субъективному времени, которое не могло быть зафиксировано никакой хронологией. Временность представляла собой необратимое явление, подчиненное универсальной разумности и тематическому развитию в пределах того универсального логоса, в котором оно спонтанно возникало.

Гуссерль определял историчность как единство "вспоминания", актуально присущего человечеству. Понятие "историчность" в его феноменологии выражало внутреннюю определенность исторического процесса, его целостность, телеологическую направленность, разумность, а вместе с тем, внутренний динамизм и процессуальный характер его, выявляло гума-

нистический смысл каждого происходящего в истории события.

История в гуссерлианской философии протекала по временным координатам духовно-теоретической деятельности, а не во времени практически преобразующего действия. В феноменологической концепции истории, развертывающейся только в сфере субъективности, прошлое не влияло на настоящее, а выбиралось соответственно своему смыслу. Чем более организована творческая активность субъективности (синтез прошлого, настоящего и будущего) и чем меньше она определяется извне, случайными запросами настоящего, тем выше степень избирательности, тем определеннее выявляется направленность "субъективного времени".

Творческая активность сознания понималась Гуссерлем как "абсолютно направленная жизненная воля". В гуссерлианской концепции разумность истории осуществлялась не согласно предначертанному плану, а аккумулировалась трансцендентальным "Я" как вечностью, которую должен выявить феноменолог в процессе осмысления, ибо он более глубоко постигает познание времени, представляющего собой нерв исторического процесса. Узость аксиологического подхода к прошлому чревата релятивизмом, отменой критерия разумности. "Культура, - по словам самого Гуссерля, - знак для творящей жизни человечества, для того, что объективируется в общих достижениях... "История" - это история человечества... Она является и историей культуры, т.к. история культуры то же, что и история человечества в ее полной конкретности. Если речь идет о культуре, то взор направлен на действующую субъективность [50].

Историчность культуры, по Гуссерлю, является временной природой конституирующей субъективности, а "Я" - временным. Конституированная этим "Я" объективизация носит исторический характер в силу коррелятивности временного сознания, поскольку сознание является временным. Временность сознания объективизируется в историческом. Творческая духовная деятельность нуждается во времени. Феноменология открывала онтологическое - как нечто обладающее логосом, т.е. чистыми структурами трансцендентальной субъективности, сводя понимание истории к раскрытию "закономерностей" творческой активности сознания.

Э.Гуссерль навсегда останется в истории философской мысли как первооткрыватель принципиально нового, феноменологического метода анализа сознания, позволившего прояснить бытийственность сознания, его онтологическую природу. Бытийственность сознания открывается как временность, темпоральность. Но будучи занят преимущественно методическими разработками, Гуссерль не мог уделить достаточно внимания содержательно-феноменологическому описанию онтологических темпоральных структур бытийствующего сознания. Это сделали его последователи, обратившие феноменологию на прояснение временности человеческой экзистенции, ее глубинной архитектуры.

ЗАРУБЕЖНАЯ ТЕМПОРАЛИСТИКА XX ВЕКА О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ

"Время - центральная драма
персонажей XX века"

Эйзенштейн

Интерес к художественным культурологическим и эстетическим свойствам времени в современной западной философии возник в среде феноменологов, экзистенциалистов, "философов жизни", позитивистов и структуралистов, рассматривающих данную категорию как характеристику миропереживания субъекта, как реализуемый самосознанием момент его целостности, как фактор, определяющий существование неповторимого и неотчужденного "Я" в мире. В общности подходов к проблеме времени со стороны вышеуказанных направлений сказалась определенная социально-познавательная установка - концептуализировать один и тот же материал, - "совокупность тех мироощущений и переживаний в условиях современной западноевропейской цивилизации, посредством которых люди воспринимают негативность фетишистских, отчужденных проявлений социального времени"[1].

Обнаружив себя отчужденным от человека феноменом, самостоятельной ценностью - "время-деньги", - время с развитием буржуазных отношений элиминировалось в своем социальном содержании, свелось к количественной стороне. Опираясь понятиями рабочего времени как меры труда и стоимости, буржуаз-

ная политэкономия ввела время в анализ капиталистического производства.

Категорию "социальное пространство и время" как плод эстетически осмысленного коллективного группового сознания, первым использовал Эмиль Дюркгейм [2]. Ч.Пирсон полагал пространство и время не реальными, находящимися не в вещах, а в нашем способе (*ouut mode*) - эстетически воспринимать вещи, ведь "каждый объект для нас - более конструкт, а сосуществующие объекты, которые мы можем ощущать, очень ограничены в любой отрезок времени". В этом Ч.Пирсон увидел малый элемент комплекса чувственного восприятия, явившегося мгновенно, остальное представлялось накопленным и способным становиться непосредственно чувственными восприятиями лишь в последующий отрезок времени, но не в действительности [3]. Идею множественности пространств и времен впервые выдвинул Ф.Брэдли [3а].

Революционные открытия в физике, химии, биологии, создании дагеротипии, "остановившей мгновение", кинематографа, заставившего изображение двигаться и развиваться во времени, резкий пересмотр теоретических концепций пространства и времени, связанный с теорией относительности, отвергшей метафизическое представление об их абсолютной природе и независимости друг от друга, социальные потрясения в виде двух мировых войн и революций - позволили западноевропейской феноменологии и экзистенциальной эпистемологии по-новому развернуть проблему: а) в виде интенционального коррелята; б) автономного эстетического объекта; в) экстенционального (семантико-структуралистского) объекта теории посредством тождества интуиции и выражения. Характерная особенность большинства теорий - их включенность в сущность человеческого бытия и культурный контекст (В.Дильтей, Г.Зиммель, И.Шелер, И.Тэн, О.Шпенглер, М.Хайдеггер, К.Ясперс, Д.Мид, Ж.Гурвич, П.Сорокин, Ж.-П.Сартр и другие).

Родоначальник культурно-исторической школы искусствоведения, основоположник генетического анализа в культурологии И.Тэн искал "господствующий тип", "типичный характер", воплощающий наиболее существенные черты эпохи, "дух времени", призывал художников отражать субстанциальные стороны жизни, "сущность вещей", иерархию эстетических ценностей, предпола-

гая их существование во времени (см. его "Философию искусства").

Понимая литературу как "снимок с окружающих нравов и признаков известного состояния умов", позволяющий "судить о том, как чувствовали и мыслили люди много веков назад", И.Тэн пытался обнаружить общие способы мышления и чувствования, основные формы мыслей и чувств и их действие в истории, исходя из трех первоначальных сил: расы, среды и момента.

Необходимым виделось рассмотрение характера народа в известный момент времени как концентрированное выражение его предшествующих действий и ощущений, как величины, обладающей определенными размерами и массой. Поскольку "каждое мгновение едва ли не беспредельного прошлого увеличивает эту массу" [4], И.Тэн стремился обозреть все инстинкты, управляющие расой, все способности, заложенные в ней, а также момент, как скорость, которую "достигла нация в своем развитии", как некую "всеобщую созидательную идею", воплощенную во всех сферах человеческой деятельности и мысли.

И.Тэн вывел "закон формирования всех великих исторических течений", господства какой-либо формы духа или основной идеи, будь то период свободных творческих взлетов, именуемых Возрождением, или время риторических классификаций, именуемых классическим веком, или череду мистических обобщений, именуемых александрийской, христианской эпохой и так далее. "Мы можем с уверенностью утверждать, - заключал И.Тэн, - что и те неведомые творения, которые возникнут с течением времени, также будут вызваны к жизни и сформированы тремя первичными силами; что, имея мы возможность измерить и исчислить эти силы, мы бы вывели из них, как из формулы, свойства грядущей цивилизации; что если мы хотим сегодня, вопреки явной приблизительности наших наблюдений и неизбежной неточности измерений, получить некоторое понятие о нашей грядущей судьбе, мы должны основывать все предсказания на изучении этих сил" [5].

О.Шпенглер, в отличие от позитивиста И.Тэна, взявшего за основу рассмотрения культуры расу, среду и время в их физических свойствах, акцент сделал на психическом. Ведь каждая культура, являясь выражением некоей психической области, расцветающей и увядающей независимо от воли субъекта,

по-своему переживает время. Специфику современной ему буржуазной культуры Шпенглер видел в "обострении" чувства времени.

Основная загадка времени, - полагал О.Шпенглер, - раскрыть трагедию "хтонических" сил как трагедию жизни и смерти, "когда из общего хаоса впечатлений перед изумленными глазами первобытного человека начинает выделяться в широких очертаниях этот брезжащий мир устроенных протяженностей и разумного ставшего, и глубоко ощущаемая непреодолимая противоположность этого внешнего мира и собственной души даст направление и облик сознательной жизни, одновременно, наряду со всеми возможностями новой культуры родится пра-чувство тоски и стремления в этой душе, внезапно осознавшей свое одиночество".

Тоску и стремление к цели становления, к завершению идеи собственного существования и вступающие в сознание в виде чувства неизбежности направления О.Шпенглер связывал с заманчивой, неразрешимой загадкой времени, где прошедшее и будущее получали роковое значение.

Тоскующее стремление, возникающее из полноты блаженства внутреннего становления, являлось О.Шпенглеру вместе с глубочайшими тайниками каждой души и чувством страха: "Как всякое становление имеет своей целью ставшее, в чем находит свой конец, так и пра-чувство становления, тоскующее стремление, уже соприкасается с чувством завершения, со страхом". В настоящем О.Шпенглер ощущал исчезновение; в прошедшем тленность: "Здесь коренится вечный страх перед непоправимостью, достижением, окончательностью, перед преходящим, даже перед миром, как уже осуществленным, где рядом положены границы рождения и смерти, страх перед мгновением, когда возможное осуществлено, жизнь внутренне наполнена и закончена, когда сознание достигло своей цели".

Глубокую боязнь мира, свойственную детской душе, которая никогда не оставляет человека высшего порядка, верующего, поэта и художника в его безграничном одиночестве, боязнь перед чуждыми силами, великими и угрожающими, облеченные в чувственные образы, вторгающиеся в брезжащий мир, равным образом, и направление всего становления в его неумолимости - необратимости - воспринималось О.Шпенглером с полной внут-

ренной достоверностью, как нечто чуждое: "Что-то чуждое превращает будущее в прошедшее, и эта сторона сообщает времени, в противоположность пространству, ту полную противоречий жуткость и давящую двойственность, от которых не может вполне освободиться ни один значительный человек".

И если тоскующее стремление связывалось мыслителем с тем неотъемлемым Ничто, чьи бесчисленные, изменяющиеся, как Протей, образования скорее затушевываются, чем обозначаются словом время, то истонное чувство боязни находило свое выражение в духовных, доступных, свободных к восприятию образах, символах протяженности. Формы времени и пространства находили себе место в бодрствующем сознании всякой культуры, принимая в каждой своеобразный характер, как направления и протяженности: "причем первая лежит в основе второй, так же как тоскующее стремление лежит в основе боязни, это стремление становится боязнью, а не наоборот: первая недоступна для силы ума, вторая служит ей, первая - переживается, вторая - познается. "Бояться и любить бога!" - вот христианское выражение для двоякого значения этих обоих чувствований мира" [6], - заключал О.Шпенглер.

Фаталистическая трактовка истории и исторического прогресса О.Шпенглера отделяла от "мертвого" пространства "живое" время в виде судьбы и истории. Судьба предстала закономерностью истории, а ее выражением - время.

Разграничивая пространство и время, О.Шпенглер ввел в ранг метода принцип аналогии, согласно которому: каждая культура в силу неотвратимости судьбы проходит одни и те же ступени развития, человек одной культуры принципиально не способен понять духовный опыт индивида, обусловленный другой культурой [7]. Разрабатывая понятия морфологии культуры, Шпенглер фиксировал через пространство и время необратимость истории, осмысление которой представлялось возможным лишь мифологически: "Не математика и абстрактное мышление, а история и живое искусство - и я прибавлю еще: великий миф - дают ключ нам к проблеме времени" [8]. Полагая историческое время необратимым, покрытым завесой судьбы и рока; содержание исторического процесса О.Шпенглеру раскрывала только мифологическая история, прошлое. Рассуждая о грядущих судьбах капиталистической Европы, Шпенглер теоретически разработал

идею апокалипсиса, закрывающего путь в будущее.

Связь мифа с вечностью Шпенглер видел в художественной коммуникации и архетипах, фиксируемых в мифе, несущих вечные смыслы, выражающих бессознательные, иррациональные, мистические синкретические уровни сознания и универсальную картину мира. Ритм - главное средство пленения человеческой души, поэтому в искусстве он привлекает особое внимание. Отождествляя время с судьбой ("мифом"), О.Шпенглер полагал "недоступной научному познанию идею судьбы, скрывающуюся за словом... "время". Иррационально трактуя время, Шпенглер относил его "к области непосредственного переживания и интуиции..." [9].

О.Шпенглер рекомендовал изучать историю культуры через осуществление ее возможностей: античность - как интуицию завершенного и завершенного в себе конечного тела; новую Европу - как интуицию бесконечного пространства и бесконечности; аполоновскую статику и фаустовскую динамику.

Большинство западноевропейских теорий XX века стремились обнаружить в искусстве чистую структуру идеи, а само искусство представить вневременным, независимым от власти времени (В.Воррингер, Э.Утиц, В.Виндельбанд, Г.Риккерт, Э.Кассирер, Г.Цизарц, В.Маргольц, Э.Эрматингер, Г.Корф и другие) [11]. Так, Г.Цизарц уверял: "В искусстве мы должны перерабатывать живое во вневременное" [14].

Исследуя духовную историю творчества Гете, Шиллера, Новалиса, Гельдерлина и Кляйста, как воплощение вечности, волю к вечности и вечно творческое время, Ф.Штрих [3] отмечал: "Классик переживает вечное во времени", которое "целиком переходит в вечность", и "между временем и вечностью для него нет противоречия: вечность имманентна времени"; "романтик в этом отношении дает две формы мироощущения - христианскую (Ф.Плешель) и дионисийскую (Гельдерлин, Кляйст)", но "обе они стремятся вырваться из телесных границ, и время для них поэтому особенно напряженно, оно противостоит вечности, ибо смерть - это вечное беспмятство, а история немыслима без этого беспмятства: она (история - Х.Г) ищет возможности преодолеть пространство и время и пробыться в вечность" [12].

Истолковывая историю искусства через противоположность

и борьбу двух начал - классицистического, связанного с категорией законченности и выраженного в пластике, и романтического, связанного с категорией бесконечности (сюда относятся готика и барокко) и ярче проявляемого в музыке, Ф.Штрих принадлежностью элементов стиля в поэзии наряду с языком, ритмом, рифмой полагал внутреннюю форму, тематику, а также категории трагического и комического. Стиль, согласно Штриху, - своеобразное выражение времени, нации и личности, через которые достигается единство и целостность выражения в искусстве.

Космичность античности и историчность нового времени исследована Г.Горвицем в труде "Проблема "Я" в искусстве романтизма". Г.Горвиц заключает: "Античность живет вневременной общиной на земле, а средневековые - вневременной общиной на небе, царством святых; новый мир, напротив, живет временным достижением временной общины и царства, результатом чего для него главной стихией является "духовная свобода" и "Я", ибо "Я" для новой Европы есть новый мир" [13].

Выделяя деятельно-историческую точку зрения на время, подчеркивающую единство, сращенность времени с содержанием, его наполняющим, основоположник социологии и литературы Вильгельм Дильтей замечал: "Когда мы оглядываемся на прошлое, мы ведем себя пассивно; прошлое нельзя изменить... Когда же мы обращаемся к будущему, мы находим себя активными, свободными. Здесь наряду с категорией действительности, которая открывается нам в настоящем, возникает категория возможности. Мы чувствуем себя обладателями бесконечных возможностей. Так переживание времени во всех направлениях определяет содержание нашей жизни" [15].

В работах В.Дильтея "Три эпохи современной эстетики и ее сегодняшние задачи" (1892 г.), содержащей оценку аналитической эстетики от Юма до создателя экспериментально-психологической эстетики Фехнера, и таких, как "Создание исторического мира в науках о духе", "Сила и воображение поэта. Кирпичи поэтики" (1887 г.), "Сила воображения поэта и помещательство" (1886 г.), "Сатана в христианской поэзии" (1860 г.), "Жизнь Шляйермахера", "Эссе о Новалисе (Переживание и поэзия)" [16] - в анализе произведений искусства, силы воображения поэта и художника, - осмыслены опыт, переживание, цен-

ности, цели, часть, целое. Понимание предстает отражением общественно-исторической действительности во времени посредством переживания. Здесь впервые в эстетике комплексно изложена теория переживания - Erlebnis.

По мнению В.Дильтея, искусство, в особенности поэзия, стремится передать поэтическое видение через переживание; изучение техники поможет постичь внутреннюю взаимосвязь эпохи, ее мировоззрение и смену поэтических форм: "Когда мы всматриваемся в прошлое или же будущее, видим, что каждый промежуток времени носит определенный характер в зависимости от содержания, наполняющего этот промежуток" [17].

Провозглашая "проживание" исторических явлений, их истолкование, В.Дильтей сформулировал суть герменевтического метода как "самопонимание человека в его историчности" [18]: "важнейшие составляющие нашего образа действительности и нашего познания ее, - а именно: живое единство личности, внешний мир, индивиды вне нас, их жизнь во времени, их взаимодействие - все может быть объяснено исходя из этой совокупности человеческой природы, которая в воле, ощущении и представлении __ __ лишь развертывает свои аспекты. Не постулирование окостенелой априорной способности познания, а лишь отталкивающаяся от цельности нашего существа наука об историческом развитии способна дать ответы на вопросы, которые все мы предъявляем философии" [19].

Популяризуя идеи Дельтея, филолог-классик и германист Р.Унгер дополнял их "пониманием литературы как способом отражения развития определенных духовных предметов и соответственно пониманием истории литературы как истории проблем национальной этики"[20]. Унгер утверждал: "Поэт истолковывает не жизнь вообще, но прежде всего жизненно-духовные устои своего народа во времени".

Внутренние структуры исторической жизни духа Р.Унгеру виделись в следующем: "мы - исторические существа, наследники всего исторического прошлого. Наша личная духовная жизнь целиком и полностью обусловлена историческим развитием универсального человеческого духа. Всякая мысль, всякий образ, представления, поднимающиеся из нашей интимной глубины, в самой своей уникальной неповторимости несут на себе печать всего исторического развития человеческого духа. Основной

биогенетический закон действует и в области духа: каждый человек в своем индивидуальном развитии сокращенно повторяет всемирно-историческое развитие человеческого духа" [21].

В философии экзистенциализма время проявило "изначальную бренность бытия" [22], "внутреннюю временность наличных и сподручных человеку вещей" [23]. Экзистенциальная аналитика, разрабатывая историю изменения темпоральной художественной ментальности, элиминируя временность через трансцендирующего себя субъекта, увидела в художественном времени способ самоосуществления субъекта, стимулированного поиском обретения себя, установления неотчужденных, одухотворенных аутентичных связей между человеком и его окружением. Феноменологический метод, используемый М.Хайдеггером в "Бытии и времени" выделял темпоральность Dasein, онтологически-трансцендентальные структуры временного характера человеческого бытия и экзистенциальную гносеологическую точку зрения субъекта как точки отсчета.

Абсолютизируя временность (Zeitlichkeit), Хайдеггер полагал: "вульгарное и традиционное понимание времени искажает первоначально данную настоящую временность (eigentliche Zeitlichkeit), которая не бесконечна, а есть конечное "бытие к смерти" (sein zum Tode); и не имея таких ступеней, как прошедшее, настоящее и будущее, а лишь временность, схватывает в первичном чувстве времени (primären Zeitsinn) будущее, которое в заботах и исполнениях актуализирует настоящее и прошедшее". Поставив проблему круга понимания, М.Хайдеггер вслед за Гуссерлем единственный способ экспликации видел в феноменологическом методе.

Разработка вопроса о бытии через истолкование времени как горизонта понимания бытия - цель труда М.Хайдеггера "Бытие и время". В данном исследовании не спроектированная традицией цель, поставленная субъектом своему делу, выступает проекцией бытия на темпоральность. Сущность вопрошающего отношения к бытию как тут-бытию состоит в экзистенции, бытийный состав которой, включая три экстаиса темпоральности: тут-бытие в своем бытии, одновременное отношение к самому бытию (прошлое, настоящее, будущее) и отношение тут-бытия к бытию отличного от него сущего, от бытия-в-мире преобразуется в "просвет", "присутствие", раскрытость, понимание че-

рез свое отношение к возможностям, через единство и двойственности проекции, понимания и просвета, раскрывающих "значимость" и "мирность" мира.

Постижение темпоральности, временности у Хайдеггера более глубинное, нежели у Гуссерля. В отличие от Гуссерля М.Хайдеггер поставил вопрос, в каком гомогенном пространстве встречаются структуры бытия в мифе и какими средствами эти структуры бытия раскрываются как темпоральные структуры экзистенции.

Истолковывая тексты, Хайдеггер стремится раскрыть онтологические структуры бытия, прежде всего в дометафизической поэзии, ибо в ней время выступало фундаментальным экзистенциалом раскрытия смысла бытия в его самости. Как ориентация через заботу, оно втягивало прошлое и настоящее, делало его историчностью, в результате чего действительность оказывалась квазивременной, происходил вызов самости благодаря зову совести во встревоженном модусе молчания.

Поскольку бытие повсюду присутствует в языке, а не только там, где оно явно использует сигнификат "бытия" (оно - условие возможности всякого слова, всего действующего и даже молчания) - это "счастливое слово" приветствия Гельдерлина в фундаментальной чувствительности, созвучное обретающейся в нем радости, открывает праздничную временность.

Если у Гуссерля феноменология предстала в качестве "аналитической дескрипции" интенциональности чистого сознания в его априорности, то в радикализованном варианте Хайдеггера она явилась методом обнаружения смысла бытия вообще и его толкования, т.е. она стала учением о бытии, онтологией. Вследствие этого она не могла быть методом "аналитической дескрипции", не могла основываться на сущностном созерцании, как это было у Гуссерля. Феноменологическая дескрипция выступала у Хайдеггера в единстве трех аспектов: герменевтики, фундаментальной онтологии и экзистенциальной аналитики бытия человека (Dasein). Понимание искусства возможно только на пути сакрализации и последующего символического истолкования как интимности общения.

М.Хайдеггер, толкуя избранные гимны Гельдерлина, подчеркивал: "Слово венчает "сущностную встречу" людей и богов, ибо в "этой встрече люди и боги сознают свою сущность: приз-

нение становится основой всякого понимания" [24]. Во временности усматривается онтологический смысл бытия, ведь временность есть внутреннее переживание человека. Первичны лишь "настроение" и формы стихийного, неразвитого сознания.

Хайдеггер исследовал зависимость времени от темпоральности, от человеческого существования и способов переживания личностью своего бытия, так называемую "экстатичность времени", где прошлое, настоящее и будущее есть "экстазы", выходы в них человека. "Одновременное" существование всех трех модусов осуществляется под определяющим влиянием будущего, его стремления к смерти как завершению временного существования человека. Это означало "выяснение структуры и экзистенциально временных условий его возможности", "приобретение онтологического понимания историчности"[25]. Человек в искусстве экзистенциализма телеологически ориентирован на будущее, которое в смерти дает возможность обрести "подинную" основу бытия.

Трактат "Происхождение художественного произведения" интерпретировал литературу как первозданность, и вовсе не как простое выражение или форму какого-либо содержания, а как законченную вещественность чистого результата деятельности, выступающей в образе деятельности: "Произведение создает целый мир, оставляя открытым то, что создано в мире" [26].

Понимание Хайдеггер связывал с индивидуальной заброшенностью человеческого существования перед лицом безличного ничто. Снятие противоположности субъект-объект, идея установления непосредственной связи бытия и сознания, акцент на принципиальную открытость и разомкнутость человеческого бытия, отрицание причинной обусловленности, рассмотрение человека и его бытия в горизонте времени через "конечное время", трактовка свершения бытия как "кайроса" - важного понятия христианского мышления, означающего благоприятный момент, удачу, полноту времени, сближали М.Хайдеггера с кьеркегоровской трактовкой кайроса как "решающего момента", когда вечный бог становится временным и возникает непостижимый парадокс единства вечного и временного.

В "Толковании поэзии Гельдерлина" [27] задача поэта виделась в поисках непреходящего, священного. В целом, своеоб-

разное понимание времени, связанное с характерным пониманием человека, сближает философию Хайдеггера со взглядами Августина Блаженного и С.Кьеркегора. Соотнося лирику с прошлым, эпос - с настоящим, драму - с будущим, Хайдеггер рассматривал историю искусства не как процесс развития, а как целое, состоящее из отдельных слоев, в которых есть черты, присущие всем временам. Бытие в произведении понималось не как развитие, а как повторение: "Все подлинные произведения искусства говорят об одном и том же" [28], поскольку "творчество - всегда нечто первичное и изначальное", то "трансцендентальная сущность искусства определяет смысл бытия" [29].

В подлинном времени и его временном пространстве проявляет себя простираение побывшего, а значит уже-более-ненастоящего-задержание последнего, а в простираении будущего, а значит пока-еще-ненастоящего-укрытие последнего. Задержание и укрытие обнаруживают ту же черту, что и в-себе-удержание в посылании, а именно самоизбегание.

Посыл судьбы бытия покоится, по мыслям Хайдеггера, - в простираении времени, а оба они - в присвоении, поскольку в присваивании обнаруживается особое: высваивающее-обособляющее присваивание охраняет свою сердцевину от безудержного раскрытия. Мыслимое от присваивания это означает: "присваивание от-сваивает, отгружает в названном смысле самое от себя. К присвоению как таковому принадлежит и отсвоение, отчуждение. Благодаря ему высвающее присвоение не выдает себя, но сберегает свое собственное".

В бытии как присутствии М.Хайдеггер обнаружил касание, которое "обращается к нам - людям, что в отличие нашей человеческой сущности мы получили, воспринимая его". Этот прием обращения присутствия покоился "во внутристоении в сфере простираения, когда нас достигло четырехмерное подлинное время".

Бытие и время даны лишь в осваивающем присваивании. К нему принадлежит и то особое свойство, что оно "высваивает человека как того, кто воспринимает бытие, стоя внутри подлинного времени, приводит человека к его собственному". Таким образом, высвоенный и присвоенный событием и входит человек в его принадлежность [30].

Любая попытка осмыслить отношение между бытием и временем с помощью распространенных представлений о бытии и времени представлялись М.Хайдеггеру запутанной в сплетении слабодуманных отношений, ведь из "постоянства преходящности времени говорит бытие", "время есть сфера просвета множественного присутствия, давание в "дано бытие" проявляет себя как посыл и судьба присутствия своих эпохальных изменений. "Давшее в "дано время" проявило себя как просвет простираения в четырехмерной области" [31].

В "Сущности истины" доказывается, что высказывания вообще не имеют пространственного характера Хайдеггер утверждал: "Всякая история вычисляет грядущее из своих определенных настоящим образов прошедшего. Научная история есть постоянное разрушение будущего и исторического отношения к прибытию сужденного" [32].

Понимая мышление как стихослагание, "изначальный способ стихослагания" ("в нем прежде всего речь только и приводит к речи, а это значит - приходит в свое существо. Мышление сказует диктат истины бытия" [33], Хайдеггер в хронологически-историческом прошлом изречений Анаксимандра усматривал сокрытие полученной от свершения близости ею несказанного связующего грядущему" [34].

Размышляя о времени и истине у Гомера, об истолковании провидцем Калхасом гнева богов, Хайдеггер из поэтического слова Гомера извлек то, что великий грек именовал как сущее в смысле настоящего: "провидец видит *factum* от *perfecta*" - "зримость видения" [34], ведь мышление есть "стихослагание истины бытия в исторически-былом собеседовании мыслящих" [34].

Опираясь на хайдеггеровскую аналитику и сравнительную лингвистику В.фон Гумбольдта, французский лингвист Г.Гийом в работе "Время и слово" (1929) исследовал время с позиций представления как структуры мысли, установил сущностные связи между языком и временем. Язык, по Г.Гийому, в своем генезисе вписывается во время: "каждое "деяние", произнесение слова - процесс мышления, который его реализует, - включается в длительность, как бы ничтожна она ни была" [34б]

Используя понятие "оперативное время" или "сотворенное" время, Г.Гийом считал его результатом операции мышления, ко-

который констатирует "своего рода видимость, иллюзию". Гийомовский хромогенез основан на том, что время в его лингвистическом выражении реализуется во все более точном представлении потому, что инструментом его конкретизации являются грамматические средства (прошедшее, настоящее, будущее время, изъявительное и др. наклонения и т.п.).

По мнению Г.Гийома, язык есть не только мысль, но он реализует молчащую мысль. Вводя в чисто грамматическую теорию слова фундаментальную наглядность метафизики времени, Г.Гийом связывал структуру времени со способностью включать в себя настоящее, или "актуальность", создающую опосредованный "образ-время". Настоящее у Г.Гийома, как и у М.Хайдеггера, являлось точкой определения, придающей завершенность хромогенезу, динамически объединяя три временных измерения, когда в каждой частице настоящего содержится зародыш прошлого и будущего. Согласно Гийому, переход времени имплицитного, потенциального во время эксплицитное, объясненное, является актуализацией возможностей, присущих сознанию и языку.

Карл Ясперс, при анализе человеческой экзистенции, в качестве изначального измерения человеческого бытия вводит понятие ситуации с ее неповторимой констелляцией событий, задающих историческую уникальность определенной человеческой судьбы, ее болевых точек, содержание которых образует "фактическая действительность во времени". "Ситуация означает не только природно-закономерную, но скорее смысловую действительность, которая выступает не как физическая, не как психическая, а как конкретная действительность, включающая в себя оба эти момента, - действительность, приносящая моему эмпирическому бытию пользу или вред, открывающая возможность или полагающая границу. Эта действительность является предметом не одной, а многих наук ..." [34г].

Предлагая не путать "объективно-предметное в человеке ... в эмпирическом смысле с ним самим как экзистенцией, открывающейся в коммуникации, когда совершается судьба, К.Ясперс через бытийный корень человека, через его существование стремится обнаружить "целостность ... мышления, деятельности, чувства" ибо "в отличие от вневременного сознания вообще дух есть временное событие; в качестве такового он сходен с наличным бытием (живым, непосредственно-эмпири-

ческим "Я"), но в отличие от последнего он движется с помощью рефлексии знания, а не как биологически-психологическое событие", "коммуникация в сфере духа есть создание из общественной субстанции идеи целого. Отдельный индивид создает себя стоящим на своем месте, имеющем особый смысл внутри целого, и определяется последним. Его коммуникация - это коммуникация отдельного члена с организмом. Он отличается от всех остальных, но составляет с ними одно в объемлющем их порядке".

Понимая органическую целостность как "тождество различных", К.Ясперс раскрывает единство разума и экзистенции (ибо "каждый из этих моментов оказывается утраченным если утрачивается другой"[34ж]) через экзистенциальную коммуникацию

Обращаясь к линейной схеме истории и вводя понятие "мировой истории", "осевая эпоха", "осевое время" (время примерно между 800 и 200 годами до н.э.), когда параллельно в Китае, Индии, Персии, Палестине и Древней Греции возникли духовные движения, сформировавшие современный тип человека ("осевая эпоха" - время рождения и мировых религий, пришедших на смену язычеству, и философии, пришедшей на место мифологического сознания). Почти одновременно, независимо друг от друга, образовалось несколько духовных центров, внутренне друг другу родственных.

"Осевую эпоху" сближал это прорыв мифологического мирозерцания, составляющего духовную основу "доосевых культур". "Осевая эпоха" кладет конец непосредственному отношению человека к миру и к самому себе. Он осознает свои границы, свое бессилие перед "последними вопросами бытия" - перед смертностью, конечностью, хрупкостью своего существования, перед трагической виной, которая становится основной темой и греческих трагиков, и древнееврейских пророков (с обостренным самосознанием личности, тем этическим пафосом, свободным от культа и ритуала) - темой смысла человеческого существования, смысла бытия, когда "завершилась эпоха мифологическая с ее самоуспокоенностью, с само-собой-понятностью. Началась борьба против мифа со стороны рациональности и рационального прояснения опыта (логос против мифа); борьба за трансцендентного единого Бога против демонов и борьба против неистинных образов Бога из этического возмущения против них...

Это общее изменение человеческого бытия можно назвать одухотворением ... Человек больше не замкнут в себе. Он неведом для самого себя, а потому открыт для новых безграничных возможностей"[34ж].

Подлинную связь между народами, по Ясперсу, составляет духовная жизнь, духовное единство человечества, питаемое из трансцендентного неиссякаемого источника и "тем, что тогда свершилось, что было создано и продумано, человечество живет по сей день. Каждый его новый подъем сопровождается обращением, возвращением к осевой эпохе, всякий духовный взлет может быть назван ренессансом осевой эпохи"[34и].

Не давая каузального объяснения параллелизма событий "осевой эпохи", корень которых за границами имманентного мира, "осевое время" Ясперс именует священной эпохой мировой истории, - смысл которой неземной - "удивление перед тайной": история становится путем к надысторическому. В созерцании величия - в сотворенном, свершенном - мыслимом - история светит как вечное настоящее. Она уже не просто удовлетворяет любопытство, а становится вдохновляющей силой. "Величие истории в качестве предмета нашего благоговения связывает нас со сферой, возвышающейся над историей". "Вечное являет себя как решение во времени. Для трансцендирующего сознания экзистенция истории растворяется в вечности настоящего"[34ж].

Ж.П.Сартр, А.Камю и В.Кайзер стремились обнаружить в искусстве эмоциональную временную монаду". В "Мифе и Сизифе" А.Камю замечал: "Творить - значит жить дважды", "прожить большое количество жизней, вырвавшись из неопределенности и аморфности действительности можно лишь в искусстве" [35], "актер живет по-настоящему, избегая очной ставки с самим собой".

В эссе "Театр" подчеркивалось различие словесного и театрального творчества: "Актер царствует в обреченном на гибель. Его слава, как известно, наиболее эфемерна в сравнении со славой других... Писатель, даже если его никто не знает, имеет надежду, что его произведения будут свидетельствовать о том, чем он был. Актер оставит нам в лучшем случае фотографию, но ни его движения, ни его паузы, ни его прерывистое дыхание не дойдут до нас. Быть неизвестным означает для него

не играть, а не играть означает умереть сто раз вместе с несыгранными им существами, с теми созданиями, в которых он вдохнул бы жизнь или воскресил. Что же таится в этой непреходящей, самой хрупкой и нестойкой славе? У актера есть три часа, чтобы быть Яго или Альцестом, Федрой или Глостером. В этот краткий отрезок времени он повелевает им родиться и умереть на пятидесяти метрах сцены... Чем уже пределы, в которых должен создавать он свой образ, тем более необходим его талант. Он умрет через три часа вместе с тем лицом, которое принадлежит ему сегодня. За три часа нужно пережить и передать исключительную судьбу. В эти три часа он проходит до конца той безысходной дороги, на какую человек из партера тратит всю свою жизнь" [36]. Так утверждалась идея бессмертия искусства.

Сартр интерпретировал время на основе бесконечности его существования, связи времени с ценностью и структурой "когито", попытался "преодолеть время посредством бесконечной полноты и интенсивности переживаемого мгновения". Сартровское понимание времени имплицитно предлагало "бесконечность" в качестве определения "экстазов времени", которым подвержено человеческое бытие, стремящееся изжить свою "временность" [37]. Подлинная "временность" ориентировалась мыслителем не на будущее, а на настоящее, на мгновенное постижение "теперь", в котором индивид открывал прошлое и заглядывал в будущее.

Называя "перевернутой формой каузальности" понятие "был" как "онтологический прыжок настоящего в прошлое" и цель, как определение настоящего, Сартр усматривал важность целеполагания в заполнении пустоты настоящего и преодолении прошлого, ведь будущее никогда не сбывается и в момент достижения цели "соскальзывает в прошлое, становясь "прошлым будущим", от которого прочь убегает человек, отрицая достигнутое и устремляясь за новым будущим [38].

Различая три вида экстаза: а) временной (в трех измерениях - прошлого, настоящего и будущего); б) рефлексивный (попытки бытия-для себя мыслить себя со стороны); в) бытие-для-другого (обнаруживая в себе себя-для-другого), Сартр полагал: "через тревогу, испытываемую мной, я влекусь к будущему, и будущее нигилируется в той мере, в какой конструи-

руется как возможное" [39]. Так утверждалась мысль о личной ответственности художника перед временем: "Для нас писать - значит действовать, ... писатели живут во время своей жизни, а не после смерти, ... мы убеждены, что нужно доказывать свою правоту в своих книгах, и даже если последующие века обнаружат наши ошибки, то это вовсе не повод для того, чтобы обвинять нас в них заранее. ... Мы считаем: писатель должен полностью ангажироваться в своих произведениях, воплощая в них не свою жалкую пассивность, когда выставляют напоказ пороки, несчастья и слабости, но твердую волю, выбор и то тотальное предприятие, которое называется жизнью и которое совершает каждый из нас. Именно поэтому необходимо заново обратиться к нашей проблеме и, в свою очередь, задаться вопросом: с какой целью мы пишем" [40].

В.Кайзер, исследовавший стиль, видел в нем совокупность всех структурных признаков вида и жанра [41]. Не обсуждая эстетические категории, В.Кайзер и философский анализ подменил рефлексией о "целостной перцепции, скрывающей поэтический мир", не расщепляющей стиль на форму и содержание, образ и идею, выражение и выражаемое, символ и значение. Стиль рассматривался как сила воображения априорного мира, в котором отдельный признак приобретал свое место и смысл во времени. Абсолютизация формальных моментов была чревата отрывом художественной реальности от реальной действительности.

Стиль понимался как целостная структура, направляющаяся в себя и на себя, как единство языковых и композиционных мотивов, раскрывающих сущность произведений. Сравнивая "Ифигению" у Еврипида, у Расина и Гете, а также образы "Ромео и Джульетты" у Банделло, Шекспира и Келлера, как впрочем и образы других исторических, греческих и шекспировских драм, В.Кайзер обнаружил "содержательные зависимости", живущие "вне произведения в различных искусствах".

Анализируя материал, мотив, лейтмотив, топосы, эмблематику, фабулу во времени и в порядке возрастания степени абстракции, В.Кайзер показал возможность ухода на второй план содержания из-за формализации текста: "Материал характеризуется временем, местом и неоформленностью" [42]. Материал "Ромео и Джульетты" - это история юноши по имени Ромео

и девушки по имени Джульетта, живущих в итальянском городе Верона, семьи которых находятся в состоянии кровной мести. Мотив, в отличие от материала, характеризуется абстрагированием от индивидуального определения, как некоторая структуральная устойчивость, "типическая ситуация", которая может повторяться" [43]. Мотив "Ромео и Джульетты" - любовь детей двух враждующих родов. Если в материале фигурировали название города, имена влюбленных, мотив более абстрактен, он не связан ни с определенным местом, ни с определенными людьми. Мотив может в таком качестве повторяться в бесчисленном количестве произведений, как повторяющаяся, типическая, человечески важная ситуация. В качестве ситуации заложено то, что указывает на прошедшее и будущее. Мотив - это движущая сила произведения [44].

Близость кайзеровского подхода к феноменологии видится не только в устремленности времени к миру вечных сущностей и значимостей, а в постулировании субъекта и объекта познания, желание придать фактам индивидуального опыта смысл абсолютной общезначимости, наделять фантазию субъекта универсальным и эзотерическим значением.

Для Кайзера художественное время идентично мгновенному экстатическому преображению человека, своеобразному сценически-наглядному переходу из враждебных, прозаических форм существования в новое, духовное бытие. Время - лирическая ипостась художника, где самовыражение героя и эпический план - событие, создаваемое при его участии - не организуют органического синтеза.

В теоретическом наследии Т.С.Элиота содержатся положения о художественном времени, исследуемом в виде традиции, отчасти в виде "определенного порядка" и саморазвивающейся структуры, подчиняющей себе творческую индивидуальность поэта. По мнению основателя англосаксонской "новой критики", литература одновременно включает в настоящее, прошлое и будущее, а традиция, будучи явлением независимым от общественного развития, может быть выявлена лишь методом деперсонализации и независимым суждением.

Полагая произведения искусства данностью, автономно существующей и не являющейся отражением реального мира и его времени, Т.С.Элиот видел специфику искусства в формальном

совершенство. В "Заметках об определении понятия культура" (1948), "Гете - мудрец" (1952) и "Что значит для меня Данте?" (1955), Т.Элиот исходил из двух главных принципов: существования различий в уровне культуры классов и стран и обособления времени культуры от других сфер общественной жизни и деятельности.

В исследовании "Традиция и индивидуальный талант" (1919), стремясь сбалансировать субъективное и объективное начала в художественном творчестве, излагая "аперсональную" теорию искусства, Элиот убедительно доказал неповторимость всякого переживания личностью времени, обретающей полноту и общезначимость лишь при воплощении "сверхиндивидуальных смыслов", закрепленных в традиции: "Трагедия прежде всего предполагает чувство истории, совершенно необходимое каждому, кто хотел бы остаться поэтом...; в свою очередь это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно побуждает человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу, начиная с Гомера (а внутри нее - и всю литературу своей страны), как нечто существующее одновременно, образующее одновременный ряд" [45].

Чувство истории - как непреходящее и преходящее, ощущение слитности непреходящего и преходящего, определяющих принадлежность к традиции, Элиот подчеркнул тем, что "оно (чувство истории - Х.Г.) позволяет писателю с особой остротой осознать свое место во времени, свою современность: "Ни один поэт, ни один художник, в любом из искусств, не раскрывается целиком сам по себе. Смысл его творчества, его ценность обретают полноту лишь в сопоставлении с поэтами и художниками прошлого. О нем нельзя судить отдельно; нужно - для контраста и сравнения - поместить его в один ряд с мастерами былых времен. Для меня - это принцип не только исторической, но и эстетической критики" [46].

Размышление о некоем идеальном упорядоченном ряде существующих памятников, которые видоизменяются с появлением среди них нового (подлинно нового) произведения искусства, утверждало мысль: прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым: "В поэзии не существует такого явления, как полная оригинальность, ни-

чем не обязанная прошлому. Независимо от того, когда родились Вергилий, Данте, Шекспир или Гете, с их появлением менялось все будущее европейской поэзии. На протяжении своей жизни каждый великий поэт создает нечто однажды и навсегда, нечто такое, что не может быть повторено; но, с другой стороны, он также добавляет нечто к тому сложнейшему материалу, из которого сложится поэзия будущего" [47].

Разобрано критиком и отношение поэта к конкретному прошлому, когда тот не вправе воспринимать это прошлое как некое нагромождение произведений, как пиллолу, неизвестно для чего предназначенную, а должен "отдавать себе отчет в том, что европейское сознание, сознание его родины, которое, как он постепенно убеждается, несравненно важнее его собственно индивидуального сознания, непременно изменяется; это изменение и есть развитие, ничего не отбрасывающее en route, не списывающее за ненадобностью ни Шекспира, ни Гомера, ни наскальные рисунки Мадленской культуры" [48].

Элиот убежден: "Различие между настоящим и прошлым состоит в том, что настоящее осознает прошлое в таком ракурсе и в такой степени, какие недоступны для прошлого в осознании самого себя" [49]. Высказывая суждение о важности выработки поэтом своего понимания прошлого и того, чтобы этот процесс не прерывался на протяжении его творческой деятельности, Элиот заключал: "По сути, поэт постоянно отказывается от самого себя - каковым он является в каждый данный отрезок времени - во имя чего-то более значительного. Движение художника - это непрерывное самопожертвование, непрерывное погашение в себе индивидуального начала. Остается определить этот процесс деперсонализации и его отношение к чувству традиции. Именно явление деперсонализации позволяет уподобить искусство науке" [50].

Принципиальное различие способов бытия и вытекающих из них свойств объектов-носителей художественных произведений и эстетических предметов высказал Р.Ингарден. Им рассмотрены физический объект-носитель произведения искусства и само произведение в единстве носителя и возникающего на его основе результата интенционального акта сознания зрителя и эстетического предмета. Разделяя содержание материи образа на предмет отнесения (референцию и форму референции - интен-

цию), Роман Ингарден считал: сознание не отражает предмет, а направлено на предмет, который будучи не тождественным сознанию, возникает благодаря акту его направленности (интенции) [51].

Знакомство с эстетическим предметом для зрителя связано с выключением его из реального тока времени, происходит "забвение мира" [52], и совершается переход в иной пространственно-временной континуум, в котором существует новый, выкристаллизовавшийся во время восприятия объект - эстетический предмет, существующий в квазивременной и пространственной реальности.

По мнению Р.Ингардена, Лессинг, противопоставлявший пространственные искусства - временным, не понимал "действительного смысла временного характера произведений искусства". Статичность пространственности архитектурного произведения, несмотря на его временное восприятие в процессе обхода по внешнему периметру и осмотра интерьеров, Ингардену видна в том, что "оно само по себе является созданием сугубо неподвижным и в этом особом значении статичным" [53]. "Обход здания вокруг, так же как и обход здания в его интерьере, приводят к тому, что архитектурное произведение мы видим... в системе изменившихся, подвижных внешних видов, причем в действительности обычно передвигаемся мы сами, а в этом движении относительно нас передвигается и само здание" [54].

Возникновение своеобразных динамических качеств, "динамической экспрессии" связывалось с "эстетическим предметом", формирующимся в процессе непосредственного ознакомления с произведением архитектуры и, следовательно, с его эстетической конкретизацией [55]. "Вместо чисто статического равновесия в системе масс появляется своеобразная динамика и ритмика форм... Начинается настоящая игра форм, растянутая во времени... Здание начинает проявлять своеобразную жизнь, как внешнюю, так и внутреннюю, несмотря на то, что само оно является неподвижной системой масс" [56].

Картина в существе своем является "чисто интенциональным предметом, который свою бытийную основу имеет, с одной стороны, в реальном "полотне-изображении", а опосредованно в творческой деятельности художника, а с другой стороны - в

зрителе, а именно в его перцептивной способности" [57]. Художественное пространство живописной картины обладает иной природой, нежели то, в котором находится "полотно-изображение" и сам зритель.

Время во внутреннем мире произведения иное, чем физическое, протекающее в период созерцания картин и осмотра выставки. Ингарденовское суждение о времени живописного произведения выделяет картины с "литературной темой", портрет, "чистую картину", живопись, не имеющую изображенных предметов, и абстрактную живопись. В трактовке картин с литературной темой эстетик шел за Лессингом, полагая: "литературная тема обязательно выводит нас за пределы картины, требуя, если можно так выразиться, развития ее в целый протяженный во времени процесс" [58], "литературное произведение обладает многообразностью, т.е. разворачивается во времени, проходя через ряд стадий (фаз) развития сюжета (фабулы) [59], "картина, даже тогда, когда она касается некоторого момента времени, не имеет временной структуры того типа, который характерен для произведения литературы, музыки или киноискусства" [60]. Картина при сравнении с повестью или кинофильмом представляет собой как бы одну фазу длящегося процесса, а конкретизация литературного произведения "должна развиваться в конкретном времени таким образом, что отдельные фазы произведения актуализируются в последующих конкретных моментах чтения произведения" [61].

Отвергая процессуальный характер восприятия живописного произведения, Ингарден утверждал его вневременность, ведь время относится не ко времени созерцания того, что изображено на картине, а ко времени восприятия самого полотна, которое выступает в различных видах в зависимости от того, какую позицию занимает перед ним зритель. Исследование собственной временной (процессуальной) природы живописного произведения, отличной от характера процессов, протекающих в других видах искусства, у Ингардена было ограничено.

Произведение в его объективной предметности определялось Р.Ингарденом от созерцающего его зрителя, и его мир именовался квазиреальностью, с присущими ей квазипространственно-временными параметрами. Пытаясь преодолеть психологизм теории чувствования, постулировавший полную зависи-

мость художественного произведения от зрителя, а также социологизм теорий художественной коммуникации, в которых произведение искусства рассматривалось не как самостоятельная реальность, а как средство в процессе межличностной коммуникации. Ингарден отделял друг от друга субъект мира художника и художественную реальность.

Трактовка непосредственного и опосредованного начал в познании, направленная против Гегеля, была характерна и для Николая Гартмана. В соответствии с феноменологическим учением об интуитивном усмотрении сущности при изгнании всего опосредованного из сознания единственно достоверным Н.Гартман объявлял непосредственно созерцаемое. Так он открывал не только чувственный слой, но и сверхчувственный в непосредственной данности сознания: каждое восприятие "каждый раз строится из двух ступеней: как мгновенная связь переживаемого и как далеко идущая во времени связь опыта" [62].

Исследуя способ бытия и структуру эстетического предмета как интенционального, который может существовать лишь в корреляции с субъектом, Н.Гартман выделял четыре момента бытия художественного произведения: 1) два плана бытия; 2) наличие своей специфики; реального (физического существования) и ирреального (в сознании); 3) различение зрителем специфики бытия каждого плана; 4) неразрывное единство этих двух планов.

По Н.Гартману, чувственно ощущаемое в созерцании и чувственно непроеизводимое видение (многослойное) определяет глубину и богатство художественного произведения как процесса. Через отношения слоев происходит становление эстетического предмета, возникает произведение искусства, живущее самостоятельной жизнью, приобретающее в цепи "проявлений" статус самобытного мира со своим специфическим пространством и временем.

Н.Гартман не видел в произведении искусства возможности динамического понимания настоящего, ибо "к силе поэзии относится то, что она может заставить явиться другую человеческую жизнь из исторически прошедшего времени в конкретной форме настоящего и переживаемого. Мы смотрим как бы через раму написанного слова в чужую и реально не переживаемую жизнь" [63].

Соотнося историзм только с прошлым, не учитывая настоящего, Н.Гартман приписывал человеческой природе тождественный и вечный характер. Рассуждая об основе и сущности понимания исторического образа, когда исторический образ человеческого общества прошедших эпох раскрывается в поэтических произведениях прежних времен, Н.Гартман говорил о тождестве ценностей, постигаемых с помощью чувства ценности, поскольку изменчивые исторические оболочки ценностей имеют второстепенное значение.

При анализе сложного и противоречивого свойства изобразительных (пространственных) искусств, Гартман трактовал движение как механическое передвижение в пространствах, забывая его ценностно-эстетический, выразительный смысл; понимал движение как "фотографирование" его отдельных фаз, по которым в целом можно восстановить процесс. В живописи Н.Гартман выделял семь слоев: пространство картины находится в определенной зависимости от физического пространства и струящегося из него света, падающего на картину. Пространство живописного произведения именуется "суверенным пространством" со своим предметным выполнением; оно является не вложенным, а выделенным из него, освобожденным [64].

Не задаваясь вопросом о ценностно-ориентированном характере этого пространства, Гартман замечал: "когда мы наблюдаем одну фазу движения, схваченную в пространстве, то одновременно внутренне при этом видим все движение или по крайней мере часть его - бросок, верховую езду. И таким образом мы бываем втянуты при созерцании в являющийся мир подвижного, живого, человеческого" [65].

Через все этапы эволюции западноевропейской эстетической мысли проходит идея множественности художественных времен, их смыслообразования в актах творчества. Расширение понятия "художественное время" отличает эстетическое трансцендентальное конструирование от трансцендентального идеалистического толкования. Западная теория стремится разгадать правила символического функционирования художественных форм в аспекте темпоральности (Э.Кассирер), осуществить формальный синтез чувственного многообразия художественных времен через акты активного воссоздания художественных образов из себя, в себе и для себя.

"Философия символических форм" Эрнста Кассирера полностью разделяла основной принцип кантовской "коперниканской революции", пытаясь расширить его, ища источник категорий в интеллектуальной сфере сознания, в том, что категории работают везде, где из хаоса отношений и восприятия формируется космос, упорядочивающий образ реальности. Этот образ возможен как результат специальных актов объективизации, посредством которых "простые впечатления преобразовываются в специально сформированные представления" [6].

Э. Кассирер связывал искусство, подобно языку, изначально с мифом. Мифической анимацией и гипостазированием наделяются магическое слово, магическая живопись, образы, которые с исчезновением мифического сознания обретают "чисто репрезентативную, специфически "эстетическую функцию".

Отбрасывая материалистические положения Канта, Кассирер переносил пространство и время в сферу артикуляции суждения, пространственный порядок мира рассматривал как чисто интеллектуальный акт идентификации, различия, сравнения и координации. Наиболее доказуемым аргументом конституирующей роли мышления считал пространственные отношения ("вместе", "отдельно", "бок о бок" и т.д.), не дающиеся простому чувствованию, а выступающие продуктом опосредованной мифической мысли: "То, что мы называем пространством - это не независимый объект, который непосредственно репрезентируется нам, который присутствует и может быть обозначен определенным знаком, скорее это особый способ, особый схематизм самой репрезентации", т.е. способ конструирования самой реальности, некий спиритуальный медиум, утверждающий вещь" [66].

В пространственной ориентации Кассирер видел логическую схему, наложенную на материал чувственных впечатлений для создания реальности. Начинаясь как чувственная ориентация, она потом полностью порывает с материей. И если у Канта продуктивная способность воображения - природное свойство человеческой души ("это схематизм нашего рассудка в отношении явлений и их чистой формы есть скрытое в глубине искусство, настоящие приемы которого нам вряд ли когда-нибудь удастся угадать у природы и раскрыть" [9], то Кассирер доказал автономно конструирующую роль разума, рассмотрев чувственные образы как "монограмму чистого воображения".

По словам А.Ф.Зотова: "все, что касается пространства, Кассирер относит к категории времени" [68]. Уделяя особое внимание характеристике мифологического времени, Кассирер подчеркивал его субстанциональность, моделирование по чувствованию биологического времени, зарождению, расцвету и увяданию человеческой жизни. Для доказательства тезиса автономности сознания физическое чувство фаз основывалось на субстанциональности, после чего снималось в логической схеме, дающей понятие времени.

В 1932 г. на эстетическом конгрессе Э.Кассирер прочитал доклад "Мифическое, эстетическое и теоретическое пространство" [69]. В докладе подчеркивается: "Пространство и время являются не субстанциями, а "реальными отношениями" их объективность определяется "истинной отношений", а не абсолютной действительностью". В зависимости от соотношения смыслов, смысловой организации (первичной и определяющей по отношению к структуре самого пространства) вычленялась общая черта мифологического, эстетического и теоретического пространства. Понятие порядка, характеризующееся изменчивостью и множественностью Кассирер применил к самым различным содержаниям сознания.

Общей чертой мифологического, эстетического и теоретического пространства Кассирер считал зависимость от соотношения символов. Наделение смыслом - определяющая характеристика эстетического пространства, т.к. "всякое истинное изображение не является простым копированием мира, но есть новое отношение человека к миру" [70]. Сравнивая эстетическое пространство с мифологическим по принципу конкретности реализации и отличию от абстрактного схематизма, Кассирер видел в первом - большую степень свободы: ведь "содержанием художественного изображения является объект, и только в этом измерении он получает новую форму и "предметность". Эта новая предметность и есть специфическое свойство эстетического пространства" [71].

Рассматривая реализацию эстетического пространства в различных видах искусства, Кассирер видел ограниченность классификаций Лессинга в том, что, исходя только из природы чувственных знаков, живопись характеризовалась как "фигуры и краски в пространстве", а поэзия как "артикулируемые звуки

во времени", по материалу изображения и не учитывался интенциональный момент.

Классификация искусства Кассирера основывалась на идеях Блаженного Августина, выделявшего не три различных формы времени - настоящее, прошедшее и будущее, а лишь различные временные аспекты настоящего. Существующее в прошедшем настоящее именовалось памятью, настоящее в настоящем - содержанием, а настоящее в будущем - ожиданием. Эти три признака лежали в основе классификации поэтического времени - эпоса, лирики и драмы.

Кассирер полагал: в основе классификации искусства не должно быть ориентации на его субстанциальность. "В каждом искусстве независимо от чувственного материала, которым оно оперирует независимо от средств изображения, постоянно живут и действуют особый смысл и особая направленность и из этого смысла непосредственно следует форма восприятия в нем пространства и времени" [72]. Смысл произведения Кассирер усматривал в материальной реализации, ведь полнота замысла художника находится в зависимости от материального воплощения.

Художественное пространство и время Кассирер не считает художественно отображенным пространством и временем. Художественное пространство и время не сводились к буквальному воссозданию реального пространства и времени как некоего геометрического и метрического измерения - это идеальные создания, имманентные художественному произведению как эстетическому феномену, определялись замыслом, композицией, индивидуальным восприятием художника, моделировали различные связи и отношения.

Будучи идеальными и иллюзорными, художественное пространство и время художественно отражают действительность, придают ей эстетический смысл и содержание, поскольку искусство - конструктивно и созидательно в самом глубоком смысле слова, ибо здесь "воображение открывает новый мир поэтических, музыкальных и пластических форм" [73]. Искусство Э.Кассирер трактовал как сенсорный медиум, в котором воплощаются формы внутренней жизни художника.

Трансцендентальная предпосылка позднейших исследований, их определяющая направленность и цель - интерсубъективное открытие духа времени культуры, - регулируют стратегию науч-

ного и философского поиска, утверждают универсальность художественно-исторических временных моделей в их априорной структуре.

Процесс схватывания и артикуляции темпоральных смыслов, находящихся в фокусе осознания зарубежной эстетики - в жесткой дихотомии контекстов открытия и обоснования эстетического знания, - обнаружил спецификацию и упорядочение скрытых предпосылок новых научных процедур, показанных с помощью совершенной логической темпоральной символики через интенции значения и осуществления (наполнения) значения, сигнификацию, созерцание и адекватацию.

В работе "Мистицизм и логика" Б.Рассел, рассуждая о философии религии, полемизировал с неогегельянством, выдвигавшим принцип единства, нереальность времени и его различия. Б.Рассел утверждал: прошлое, будущее столь же реальны, как и настоящее: "Более правильная картина мира будет, я думаю, если мы изобразим время как поток, в который входят вещи из лежащего вонне вечного мира, а не как беспощадного тирана, пожирающего все существующее... И в мышлении, и в чувстве осознать незначительность времени, даже если бы оно было реальным, означает войти во врата мудрости" [74].

Размышляя о времени, Рассел задавался совершенно справедливым вопросом, почему наши чувства по отношению к прошлому так отличаются от чувств по отношению к будущему и видел для этого совершенно практические основания: "наши желания могут воздействовать на будущее, но не на прошлое; будущее в какой-то степени нам подвластно, в то время как прошлое не поддается изменению. Но всякое будущее станет когда-то прошлым; если мы правильно видим прошлое сейчас, оно должно было, когда еще было будущим, быть точно таким, каким мы его увидим, когда оно станет прошлым" [75].

Именно в этот период складывается особый тип дискурса - "дискурс легимитации" (термин Ж.Ф.Лиотэра), притязающий на роль метадискурса, знаменующий наступление постмодерна через апелляцию к языку, его бытийному статусу как особой реальности, внутри которой осуществляется понимание мира и диалог как передача культурного опыта, обеспечивающая возможность традиции и ее корреспонденцию. Хронология этих изысканий стремится выявить концептуальные языковые схемы, эксплициру-

ющие индивидуальный синтаксис, хотя большинство исследователей, говоря о представлениях времени или о переживаниях во времени и пространстве, зачастую связывали их лишь с экзистенциальной пространственно-временной структурой.

Дитрих Зеккель, исследуя образ пространства и времени у Гельдерлина, считал его отправным для понимания изображенной Гельдерлином картины мироздания и общего стиля Гельдерлина. Анализируя ритм в его "индивидуально структурной динамической форме, выражающейся в акцентах (ударениях) языкового построения, отличающихся тончайшими динамическими градациями" [76], Д.Зеккель в стихах и прозе Гельдерлина выделил "оцепенелые", "качающиеся" и "порывисто-прерывные" ряды ритмических типов, выражающих настроение его героев и субъективное переживание ими времени.

Гюнтер Мюллер [77], выполняя морфологический анализ литературы, исследовал структурно-технические принципы, соответствующие взаимоотношениям между временем рассказа и временем, о котором рассказывается (выбор времени соединяет отдельные моменты в порядок). Это дало возможность различать разные типы рассказов. Именуя поэзию "реальной подвижной структурой", образуемой в результате широкого столкновения в языковых формах различных категорий действительности", Мюллер [78] обнаружил "искания конечного смысла и целей" немецкой души во времени, из ее "конечного смысла" во всех ее исканиях от готики до романтизма.

Клеменс Луговский, развивая идеи Рудольфа Унгера о стиле, пытался преодолеть деление на форму и содержание из структуры времени и его основного характера, изменений и истечений, используя эмпирический материал раннего немецкого прозаического повествования. Говоря о временных аспектах романтического разгадывания действительности в сказочных и антисказочных (придворно-идеалистических романах XVIII века), методах познания действительности и восприятии мира, особенность стиля К.Луговский усматривал в точной казуальной мотивировке, противопоставленной насильственно стесненной действительности потустороннего мира. Характеризуя германский (вневременной) подход к действительности, К.Луговский отмечал непосредственность восприятия, преодолевающего объективность единством действительности воли и добро-

вольно принимаемой судьбы [79].

Следуя за Наторпом и Э.Кассирером, Ортега-и-Гассет в учении о ценностях, не реконструируемых, не изобретаемых, а представляющих собой трансцендентную, высшую по отношению к процессу истории реальность, ставил акцент на историчности жизни в своем исследовании времени в его эстетических свойствах [80]. В отличие от Ф.Ницше, полагавшего "прошлое и настоящее - одним и тем же, при всем своем изменении, типически одинаковым, как постоянное повторение непреходящих типов, представляющих собой неподвижный образ неизменной ценности и вечно одинакового значения" [81], Ортега-и-Гассет был уверен: философия культуры, реконструируя "жизненные миры" прежних эпох, уясняет то, что было, и не может быть ориентиром будущего.

Понимая жизнь как вечное становление, вечное движение в горизонте времени, Ортега-и-Гассет, обращаясь к Галилею, заметил: "Жизнь есть время, как это показал нам Дильтей и вновь показывает Хайдеггер, - и не воображаемое космическое время и тем самым бесконечное время, а время ограниченное, которое истекает и поэтому есть действительное - ибо необратимое - время" [82]. А поскольку жизнь - это "Я есть Я и мои обстоятельства" [83], "жизнь не статична, она не есть нечто постоянное. Она есть сама себя пожирающая деятельность" [84].

В ситуационно-предметном поле, где разворачивается жизненное творчество и разум как толкователь убеждений, будет, по мысли философа, конструировать то, чего еще нет: "В самом подлинном смысле слова мир - это инструмент, создаваемый человеком, и это создание есть то же самое, что жизнь человека, его бытие. Человек рожден как созидатель мировоззрений" [85], "специфическая человеческая драма" - "это предмет, который просто наличен... это и не вещь, нечто статическое; драма протекает, свершается, это событие, которое с кем-то случается, которое настигает героя, когда оно происходит" [86].

Ортега утверждал: "Настоящее не заботит меня, потому что я уже в нем существую. Серьезная вещь - будущее. Почва настоящего, на которой я стою, - это наличная вещь, но почва, которой нет, почва непосредственного будущего, - это не

вещь, скорее я должен ее изобрести, должен ее себе придумать..." [87]. "Наша жизнь, - помимо нашего желания, всегда связана с будущим, ведь от настоящего момента мы всегда устремлены к грядущему.

"Жить", по мнению Ортеги, - это "делать", без отдыха и срока... "делать" всегда значит "осуществлять будущее"... ничто не важно для человека, если не направлено в будущее... человек - "футуристическое" существо, т.е. он живет прежде всего в будущем и для будущего" [88].

Противопоставляя античного человека современному европейцу, Ортега утверждал: "первый относительно замкнут для будущего, а второй относительно открыт для него... Античные люди были также связаны с будущим, как и мы, современные европейцы; но они подчиняли будущее заповедям прошлого, тогда как мы отводим будущим первое место. Этот антагонизм - не в бытии, но в предпочтении - дает нам право определить современного человека как "футуриста", античного - как "архиста" [89].

Искусство для Ортеги являлось миром "новой (идеальной) предметности, когда предметы предстают "сами по себе", возникая на обломках эмпирической внешней реальности, "ирреализуемой" (уничтожаемой) художником, обособляемой от вещественного содержания с помощью погружения их в мир творческой субъективности художника и его времени.

Разделение искусства слова на символическое (вневременное), к которым принадлежит поэзия, и искусства выражения, в том числе и исторически обусловленное повествование, - характерно для В.Маргольца, Э.Эрматингера, Г.Коффа [90].

К.Г.Юнгу процесс индивидуализации, происходящий между сознательным и бессознательным на пути к целостной психике и то, как в ней в символической форме воплощается коллективное бессознательное, открывался в архетипе: "Тот, кто говорит первичными образами, говорит как бы тысячами голосов, захватывает и покоряет, в то же время поднимая то, чего он касается из области преходящего и временного в сферу неизменного и сущего" [91].

Провозглашая безотносительность формы изображения в искусстве к эпохе, времени и индивидуальности, Г.Вельфлин [92] единым принципом, проходящим сквозь всю историю культу-

ры, считал линейный и живописный стиль: "Классика и барокко существует не только в новое время и не только в античной архитектуре, но и на столь однородной почве, как готика... Высокой готике соответствует чисто "линейный" характер, поздняя готика - это идеи живописных моментов вибрирующей формы" [93].

Вальтер Мушг рассматривал литературный процесс, идущий от первоисточника и противоположный истории. Он полагал прошлое - не качественным понятием, а душевным измерением, литературу - не экстетичной по своему характеру, а раскрытием "первозданного демонического ядра поэтического существования" [94]. В.Мушг рассмотрел время автора с позиций глубинной психологии в творчестве писателей, связав этот модус со жречеством, магией и экзистенциальными основами бытия; Мушг показал первоначальные прообразы поэта - "волшебника, провидца, жреца, певца" и их мученический путь - нищету, изгнание, страдания, отречение, ошибки; внутренний трагизм их бытия. С точки зрения радикальной психологизации исключительно в трагическом аспекте выявлены поэтические феномены первичного творческого существования поэта во времени, в трагическом аспекте.

Основные процессы человеческого бытия в категориях пространства (превращения) и времени (движения души) исследовал Теофил Шпери [95]. Вернер Матц [96] изучал временные отношения в разговорном и повествовательном стилях текстов; народного эпоса.

Из "временного существования" и его "прафеноменологического характера" Юстус Шварц выводил жанровые принципы как "динамические моменты", действующие одновременно. Ю.Шварц полагал: "лирика соответствует настоящему как первоначальная середина, развертывающаяся затем в двух противоположных по времени направлениях: в сфере прошедшего она становится эпосом, а в сфере будущего - драмой". Жанровые принципы - это динамические моменты, действующие всегда одновременно" [97].

С позиций перцептивного реализма вопрос о восприятии произведения искусства перцепиентом проанализирован У.Хэдоу [98], который утверждал: "восприятие репрезентирует действительность в сознании человека". Сравнивая время в музыке и

поэзии, У.Хэдоу отмечал: "музыка и поэзия являются в основном временными искусствами. Мы можем видеть композицию картины в целом, можем изучать ее детали справа налево и слева направо, сверху вниз и снизу вверх, как нам нравится. Но это невозможно в отношении мелодии или предложения: опыт является незаконченным и даже незначительным, пока мы не прочитаем последнего слова или не прослушаем последней ноты, а порядок их течения необратим" [99].

Объясняя произведение собственно поэтическим методом интуитивного прозрения и его творческой интерпретации, Эмиль Штайгер постигал конъюнктивный мир произведения "как "противопоставление трансцендентального мира его "научному миру" (сущим)" [100]. Идея "трансцендентальной схемы" (продукт способности воображения, "чистый образ") и идея "чисто" мыслительного конструирования конъюнктивной сферы "как если бы" вступала во взаимодействие с идеей непосредственного целостного, без какого бы то ни было разделения на части познания. Здесь время оказывалось ключевым понятием. И хотя "толкование возможно без точно разработанной теории временных форм, мы слишком хорошо чувствуем, как нас подстерегает опасность самого пустого формализма, как только временной элемент выступает чрезмерно обнаженным или освещается слишком ярко" [101].

Рассматривая проблематику времени в стихах Brentano, Гете и Готфрида Келлера (два текста из трех тематически посвящены времени), Э.Штайгер в опоре на Канта и его идеи о силе воображения определял временной смысл. Говоря о "рвущемся времени" у Brentano, "мгновении" у Гете, и "покоящемся времени" у Келлера, исследователь отмечал влияние этих особенностей на индивидуальный стиль поэтов, который мог проявляться и в стиле эпохи. В аспекте временной поэтики Штайгер строил систематическую стилистику, чтобы "в строгом порядке определить возможности поэзии, ставящей ее выше действительности истории" [102].

Различные возможные временные структуры в силе воображения Штайгер претворил в типологии литературоведения, замкнутой в рамках антропологии. Установившееся со времен античности литературные жанры рассмотрены эстетиком как основные проявления времени в поэтическом существовании. Смысл вре-

менной концепции Штайгера заключался в "принципе внутренней архитектуры", ведущей к стилистическому единству.

Штайгер, в отличие от И.Канта, приписывал времени более высокое значение, нежели пространству. Он не исследовал единую пространственно-временную структуру в тех аспектах, которые могли быть, смотря по обстоятельствам, преимущественно пространственными или преимущественно временными. Временное обоснование получает у Штайгера понятие жанр. Характеристика лирического стиля с его расплывчатостью, связью с настроением, субъективностью, пунктуальностью, беспричинностью дана на примере романтической песни и определена как воспоминание эпического стиля, - как представления, т.е. воспроизведения событий, их констатации, отдаленности во времени, самостоятельности частей, традиции и общности, главным образом, на примерах Гомера. Драматический стиль определен как "напряженность, патетические усилия воли, или проблематическое напряжение возникшей мысли". Выделены два драматических типа: патетический и проблематический, который мог получать трагическое или комическое решение. "Воспоминание, представление, напряженность", с точки зрения Штайгера, являлись "литературным выражением трех состояний экзистенциального времени: прошедшего, настоящего и будущего с его особым акцентом" [103]. "В драматическом жанре Штайгер нашел завершение наиболее широких функций, мысли и действия человека, нежели в трагическом или комическом решении, когда достигаются конечные пределы бытия" [104]. Штайгер полагал: в комической разрядке происходит "переход из напряженной временной сферы к неприкрытому настоящему мгновению данного момента, а вот "напряжение" драматического элемента осуществляется благодаря тому, что и человек всегда опережает себя" [105].

Эстетические теории с конца 50-х годов устремляются в сторону консенсуса, ищут формальные принципы интеграции на основе интересубъективности, мотивируя друг друга в коммуникативных актах и духовных проявлениях через интеллектуальный консенсус интуиции, веры и научных обоснований. На пересечении множества темпоральных структур человеческого духа, каждая из которых соответствует определенному уровню реальности, - вырисовывается направление нового структурного рефлексивного исследования, выражающего множественность взаимо-

действий теоретических допущений и дискурсий.

Г.Майергоф (США), исследуя "Время в литературе", данным в опыте, предлагал "искать его смысла в контексте человеческой жизни как общей сумме этих опытов"[106]. Прагматически понимая опыт, Майергоф отождествлял его с различными состояниями сознания, с субъективной природой художественных ценностей. Выделяя шесть аспектов временной характеристики литературы: 1) субъективную относительность, или неравномерное распределение; 2) длительность течения, или продолжительность; 3) динамику слияния, или взаимопроникновение причинного порядка в опыте и памяти; 4) продолжительность и временную структуру памяти в отношении к самоопределению; 5) вечность; 6) переходность временного направления к смерти; Г.Майергоф, основываясь на категории "опыт", рассматривает такие временные качества как продолжительность, бесконечность, прерывистость, измерение, порядок и управление [106].

Г.Мендилов сводил художественное время к символизации, аллегоризации, вербальным ассоциациям, создающим одновременный комплекс чувств и значений. Его трактат "Время и роман" представлял собой критику Лессинга, который "игнорировал фактор связи в искусстве. Они (другие критики - Х.Г.), очевидно, забывают, что восприятие предполагает не только объект восприятия, но и перцепиента"[107]. Говоря о том, что живопись может изображать действия, но только опосредовано, при помощи тел, Мендилов указывал: "Большинство значительных экспериментов и находок, сделанных художниками, скульпторами, композиторами, писателями, основаны не столько на более полном использовании свойств материалов, сколько на попытках выйти за пределы материала и выразить эффекты иллюзии вне определенных качеств, ограничивающих материал" [108].

Выделяя хронологическую длительность чтения, хронологическую длительность письма; псевдо-хронологическую длительность романа, временную позицию субъекта (временное местоположение писателя, читателя и псевдоавтора) и психологическое время (психическую длительность чтения, псевдо-автора, образов произведения в темп), Мендилов не учитывал художественный замысел, мировоззрение и мироощущение художника.

Европейская герменевтика XX века, развив гуманитарные основы теории интерпретации Ф.Шляйермахера, В.Дильтея и

Э.Гуссерля, ориентирована на имманентное понимание смысла темпоральных структур. И если в толкованиях М.Хайдеггера она представляла радикальной гуссерлианской феноменологизацией, то у Э.Ауэрбаха, Г.Гадамера, Г.-Р. Яусса, Э.Штайгера и П.Рикера - онтологией становления герменевтического круга, рационально-критическим моментом герменевтического познания и эпистемологическим следствием. Язык дискурса как бытийный статус и особая реальность осуществлял понимание мира, самопонимание, диалог был полем передачи культурного опыта, обеспечивал возможность традиции и ее корреспонденцию.

Эрих Ауэрбах в знаменитом "Мимесисе" трактует историю реализма как соответствующее духу времени толкование действительности [109]. Э.Ауэрбах разрабатывает временную типологию стилей, концепцию двух постоянно оспаривающих друг друга взаимосвязанных стилистических традиций, которые определяют западноевропейскую литературу: традицию разделения стилей и традицию смешения стилей, в основном христианскую, не знающую различия между низменным и возвышенным, способную видеть проявление возвышенного в самом повседневном и обыденном; и средневековую традицию, именуемую "фигуральным стилем". Ауэрбах отмечает: "Всякая типология систематизирует тексты по времени истории" [110].

В работах Зигфрида Гидеона [111], Жана Гэбсера [112] и Эрвина Кобаля [113] раскрываются различные типы пространства и времени, отраженные в средневерхненемецкой поэзии, показана связь "между мистикой и открытием перспективы", а у Юлиуса Виганда [114] - образ временных форм глагола, использование этих форм при типологии стиля, когда ни одна из них не дает возможности выделить ее как "специфическую лирическую".

Кэтэ Хамбургер в "функциональных жанрах литературы" не обнаружила ни прошлого ни будущего - лишь одно настоящее, к которому сводятся все остальные временные планы". Анализ стиля предложения у Куглера в "Истории Фридриха Великого" (где говорится: "В определенный час он входил с нотами под мышкой в концертный зал и распределял голоса") - перерастает, по мысли К.Хамбургер, - в восприятие информации о событии, отдаленном от нас на 200 лет, но то же "предложение, помещенное в художественное произведение, воспринимается иначе в виде непосредственного настоящего" [115].

Как динамический "процесс", "динамическое действие", и "опыт" в структуре целостного мышления художника рассмотрены произведения искусства американским исследователем Джеральдом Грэффом [116], связывающим "объективную" критику с движением, анализирующим воплощение в литературе человеческого сознания. Грэфф рекомендовал прочитывать произведения А.Донна и У.Шекспира в терминах исторического сознания современности. Ему вторил Ричард Палмер: "Мы забываем, что литературное произведение - это человеческий голос, звучащий из прошлого, который каким-то образом должен быть услышан в жизни. Диалог, а не анатомирование открывает мир литературного произведения" [117].

Литературный опыт в его "историческом движении в связи с проблемой времени - объект толкования западногерманского эстетика Г.Р.Яussa [118] - основателя герменевтической критики в ФРГ, автора "Истории литературы как провокации", "Эстетических исследований и литературной герменевтики". Освещающая традицию через "модальность" восприятия (механизмы, с помощью которых протекает субъективное означивание культурно-исторического опыта) и исторические типы идентификации, которые репрезентируют формирование личностных структур человеческой субъективности, Г.Р.Яусс видел роль времени в актуализации культурного опыта и конкретных форм самоопределения человеческой субъективности для ее трансцендирования в будущее".

В последней своей книге "Время и воспоминание в романе М.Пруста "В поисках утраченного времени", Яусс выявил различие между реальным и воображаемым временем, игрой вспоминающего и вспомненного повествовательного "Я". Герменевтик исследовал время как зримую субстанцию и как временность, время как пространственную структуру романа и его обнаружение в перспективе воспоминаний, время как условие опыта Марселя и способы его проявления в жизненном пути героя, а также "найденное время" как время искусства "романа в романе" [119].

Норвежский литературовед Стейн Олсен [120] полагал: "художественный текст не должен восприниматься как одноплавающая временная последовательность предложений, он должен быть понят как пространственная структура, исходящая из

предмета сообщения, позиции автора, персонажей, стиля сообщения, его статуса и функциональной взаимосвязи между отдельными сегментами текста".

Представитель "женевской школы" эмпирической литературной критики Ж.Пуле устанавливал взаимообратимость акта творчества и акта чтения во времени. Ссылаясь на слова Бодлера о том, что от замысла художника до его воплощения и до воплощения идей и впечатлений, рождающихся в голове читателя, стихотворение проходит три стадии: существуя как мысль, как намерение и как субъективная реальность, и затем как реализованная объективная реальность (текст стихотворения) осуществляется как "реальный субъект", рождающийся в голове читателя во времени - Пуле строит свою концепцию. Задачу критика Пуле видел в том, чтобы быть носителем безличностного начала, уничтожающего "конкретные временные и пространственные характеристики произведения" [120].

Г.Пуле в трехтомных "Этюдах о человеческом времени", следуя за А.Бергсоном, особое внимание уделил длительности. Наиболее обстоятельно рассмотрены Средние века, когда "между существованием и длительностью не было различия, как и между моментами длительности", поскольку "актуальному существованию христианина Средних веков не предшествовало чувство его собственной длительности. Чувствовать себя существующим значило для него субъективно чувствовать себя живущим. Между существованием и длительностью не было реального различия, как и между моментами этой длительности", "в каждом экзистенциальном поле люди получали бытие от одного и того же созидającego действия"[121].

Определяя онтологическую сущность художественного произведения как "странную вещь без прошлого и будущего", Л.Розенштейн (США) полагал: "новый, сотворенный мир в произведении являет собой собственное бытие в вечности, живя по особым законам своего времени"[122].

Взрыв механической технологии в конце 70-х - начале 90-х годов, фрагментарной культуры, визуального давления, гипертрофировавшего глаз и разделившего сознание, увеличение скорости информации на основе коммуникаций с помощью телевидения и видеотехнологий как "синтэстетической" силы, объединяющей чувства и возрождающей роль тактильности, вывел в

электронный век наружу нервную систему, поглощающую время в планетарном смысле, изменив масштабы событийности и переключив количество целей на внутренние качественные, создал состояние всеобщей глобальной включенности - "имплозии" - "взрывного" сжатия пространства и времени информации. Это позволило эстетическим теориям как бы через вынесенный вовне мозг оттеснить язык, сделав его объектом манипуляций.

Роже Гароди, размышляя об искусстве как разновидности мифологического сознания и творчества, сделал ряд замечаний о времени, о "воспроизведении" или "сохранении" настоящего, реального в искусстве посредством образа, ставшего нормой поведения и представляющего стереотип, размноженный с помощью пропаганды или рекламы, о времени, выступающем как иллюзия, тормозящая и останавливающая историю, лишенную "будущего как закваски настоящего" [123]. Искусство как одна из форм мифа и способ овладения человеком свойственной ему трансцендентальности по отношению ко всякому данному порядку и как акт человеческой, исторической инициативы, как "третья сигнальная система" деформирует реальное, утверждая его в действительности мифическим образом, творя "эстетическую реальность", создаваемую воображением художника.

Антитезу "материи"-бытия и данности в искусстве Р.Гароди обнаружил в том, что "модус бытия... праксис есть свободное бытие, творческое бытие, историческое бытие, праксис есть бытие через будущее" [124]. Поэтому миф понимается Р.Гароди как момент труда, "когда утверждается вступление человека в новое измерение бытия, в действительность будущего", а будущее "как высвобождение от бытия, перешагивание бытия" [125].

Герберт Маркузе в работах "Структура инстинкта и общество" (1955 г.) и "Эссе об освобождении" (1958 г.), проанализировал "континуум языка" авангардистского сюрреалистического искусства [126]. Время предстает в нем как "биологическое измерение человеческой экзистенции". Оценивая эзотерическое искусство, построенное на вневременной и внепространственной утопии, отрицающей общественно-историческое время, Маркузе соотнес время с физической и нарциссической моделью Ф.Ницше: "Время предстает уже не прямой бесконечной линией, но крутом, возвращением, подобно тому, как у Ницше

оно мыслилось "вечностью наслаждения" [127].

Выявляя взаимодействие различных видов речевых и дискурсивных и недискурсивных (экономических, политических, социальных, исторических) практик, европейская наука стремилась зафиксировать конкретные условия возможности эстетического значения времени в любых познавательных актах, обрзающих предмет познания.

У.Е.Булл определял физическое время из его эстетических характеристик в отношении человека и личного восприятия - как то, что происходит. "Время - это то, где и посредством чего мы живем, это то, что Вы тратите, читая эту страницу, то, что долго тянется, если Вы с головой находитесь под водой, и то, что быстротечно к концу летнего отпуска", "время" - это объективное бытие, в котором и с которым человек совершает какие-либо действия, это четвертое измерение объективной действительности" [128].

Ю.Т.Фрейзер (США), отталкиваясь от идеи немецкого биолога Уэкскюлля, считал необходимым выделить существование иерархии специфически эстетических организованных умweltов (Umwelt), в каждом из которых присущи свое время и своя темпоральность. Для наглядности время представлено в виде стрелы. Время общества, или разумное время - это ноотемпоральность; здесь благодаря своей мыслительной и культурной деятельности люди четко дифференцируют прошлое, настоящее и будущее. В мире биотемпоральностей (биологическом времени) четкой дифференциации нет: будущее и прошлое неопределенны; определяются биосубъектом неуверенно, на основе физиологического настоящего, природа которого обуславливается необходимостью удовлетворения живого организма в связи с обеспечением и поддержанием его автономности.

Эотемпоральный мир (ЭОС - богиня утренней зари), где образом времени макроскопических скоплений материи, составляющих астрономическую Вселенную, выступает стрела, и полностью отсутствуют наконечник и оперение - это время чистого следования, где теряет смысл различение прошлого, настоящего и будущего, ибо все они присущи лишь тем явлениям, для которых характерна одновременность потребностей и интенции (намерений). В области макроскопических скоплений отсутствуют и потребности, и намерения, следовательно, здесь нет

настоящего, прошлого и будущего.

Прототемпоральный мир (где положения объектов во времени могут быть заданы лишь в вероятностном смысле), - это мир атомных и субатомных частиц (здесь тело стрелы, потеряв свою чуткую определенность, распадается на отдельные фрагменты). Атемпоральный мир - это мир частиц, движущихся со скоростью света, в соответствии с положениями специальной теории относительности. Здесь время вообще не существует, и его образ - это чистый лист бумаги. Выделяя пять канонических форм времени: ноо-, био-, зо-, прото-, атемпоральность, Ю.Фрезер не считал возможным развитие времени и различение его форм; не сводил их к календарному. [228a]

Время конвергенции и дивергенции всеобщих социальных явлений в социальных эстетически оформленных структурах, отстаивал Ж.Гурвич [129]. Развивая идею плюрализма теорий, Ж.Гурвич выделил восемь типов эстетически оформленных временных отношений: 1) время замедленного движения и большой длительности (наиболее непрерывное время: прошлое почти без изменения проецируется в настоящее и будущее; 2) иллюзорное время (представляющееся внешне неизменным, но внутренне содержащее возможности неожиданных кризисов); 3) время неуверенности (нерегулярных пульсаций между появлением и прекращением правильных ритмов); 4) циклическое время (прошлое, настоящее и будущее проецируются здесь друг в друга); 5) медленно бегущее время (будущее, актуализируясь в настоящем, не становится от этого действенным); 6) время борьбы между прошлым и будущим; 7) время, бегущее то быстро, то медленно (прерывность, случайность, качественная неопределенность преобладают над своими противоположностями); 8) взрывное время (растворение прошлого и настоящего в созидании будущего).

Социальное время как эстетическое функционирование социальных структур в их ценностных качествах исследовали П.Сорокин [130] и Р.Мертон [131]. Время у них выступает как "организационный принцип, координирующий действия людей", где эстетически "каждая социальная система имеет свое системное время" [132].

Основатель символического интеракционизма Дж.Г.Мид ввел в проблему социального времени категорию действия, констати-

рующего эстетическое единство времени через связи одного момента с другим, открыв в реальной действительности эстетическую исключительность настоящего [133].

Знаменитый французский историограф Фернан Бродель, предложив три временных шкалы (географическое время, где длительность событий измеряется в эпохах, или зонах; шкалу социального времени, используемую при измерении продолжительности событий в экономике, истории отдельных государств и цивилизаций; и шкалу индивидуального времени - истории событий в жизни того или иного человека), полагал их применимыми и в эстетике [134].

Общие темпоральные характеристики быта, общественной и религиозной практики, социально-философские и космологические воззрения четырех негритянских субкультур Западной Африки, Бразилии, США и Карибского бассейна в связи с историко-культурными контактами и художественными традициями на основании их движения, бинарности и ритма даны в работе Х.В.Грина [135].

Трансформации времени и пространства на фоне глобальных сдвигов в культуре и технологии, создавших новые модели мышления и анализа пространства и времени охарактеризовал Стивен Керн [136].

Уиндхем Льюис выдвинул идею художественной "антилогии", которая оказывает свое обратное воздействие на науку: "В искусстве развивается импульс стремления к непрерывному совершенству, постоянно отбрасывая прошлое, как вчерашнюю модель автомобилей в промышленности" [137]. В работе "Время и западный человек" У.Льюис сопоставил музыку (временное искусство) с культурой (пространственным искусством) с позиций целостности. Сравнивая два характерных шедевра искусства из музыки и скульптуры - статую Коллеони и квартет Бетховена, - У.Льюис замечает: "Вы движетесь вокруг статуи, но она всегда перед вами в своей целостности, в то время как музыкальное произведение само по себе как бы движется сквозь вас. Когда вы наполовину прослушали музыкальное произведение, и если вы не можете вспомнить то, что вы только что прослушали, - вы находитесь в положении часов, отсчитывающих свои минуты, а все другое, за исключением настоящего, не существует для вас; то же происходит и с нотами" [137].

Ольвин Тоффлер, исследуя общество на основе определенного, характерного лишь для него временного пристрастия, - в зависимости от того, в какой мере оно акцентирует свое внимание на прошлом, настоящем или будущем, убежден: одно общество живет прошлым, другое целиком поглощено будущим. "Время, по О.Тоффлеру, - это дорога, "проторенная между прошлым и будущим, по которому идут народы и общества. Встречаются и такие культуры, в которых человеческая жизнь считается стационарной во времени: не может приблизиться к будущему, а будущее приблизиться к нам" [138].

Заслуживает внимания понятие "временного горизонта", введенного О.Тоффлером: "Каждая культура и каждая личность имеют обыкновение мыслить в терминах временных горизонтов. Одни из нас сосредоточили все помыслы лишь на том, что происходит в данный момент, сейчас (таковы политические деятели...), другие строят далекие планы... столь различные временные горизонты - один из важнейших, хотя и часто упускаемый из виду, источников социальных и экономических трений" [139].

Д.Ходин, проводя мысль о том, что в искусстве "человек обретает возможность выйти за пределы своего индивидуального и ограниченного существования, постигнуть смысл прошлого и будущего", считал идею "духа времени" - оценкой искусства с точки зрения своего ценностного качества, главным полагал связь искусства прошлого с культурой настоящего: "подлинное искусство - это философское переживание времени в живописи, камне, тоне, ритме... и задача искусства - воссоздать визуальную форму жизни и мира во времени, ибо "искусство - это "динамический элемент" и "динамическая сила", выражающая во времени человеческие ценности и эмоции мыслей" [140].

Сборник под редакцией Д.Гратхофа, посвященный разнообразным темпоральным аспектам, "сущность трагического в искусстве раскрывает из признания единства многих отношений необходимости и случайности на основе определенного пространственного и временного континуума в развитии действия, при реконструировании событийной структуры" [141].

Ирвинг Моргенштерн, исследуя "Многомерную пространственную структуру времени драмы и ее временности" (1988), критиковал Аристотеля, за то, что, "исследуя время

драмы, тот как бы рассек тело живого организма, умертвил части и давал им имена; при этом дерзостно пытался объяснить динамическое целое как механизм, а не как процесс" [142]. И.Моргенштерн указал сущностный рисунок кардинального ритма трагедии: "нигде он (Аристотель - Х.Г.) не смог обнаружить ни малейшего проблеска признания того факта, что ему удалось более адекватно описать время в последнем случае, нежели в предыдущем. Его (Аристотеля - Х.Г.) замечания по поводу трагедии ни в коем случае не соответствовали практике великих греческих трагиков, прежде всего Софокла, острое чувство времени которого можно рассматривать как предвосхищение сущности наших рассудочных наблюдений о времени за тысячу лет до нашей эры" [143].

Анализируя структурный план и ритмический рисунок драмы в аспекте времени, И.Моргенштерн вычленил ритмическую временную последовательность в мелодраме, фарсе, комедии и трагедии, исходя из событий, ощущений, переживаний, напряжений, ожиданий, желаний, препятствий, субъективных представлений, особенных, частных, общих, относительных, универсальных и объективных, т.е. тех компонентов, благодаря которым достигается художественный катарсис" [144]. И.Моргенштерн убежден: "Время не развивается вдоль прямых непрерывных линий; оно не распространяется по линиям вообще, но показывает общее ускорение, всеобщее оживление, зарождение действия сразу во всех направлениях. Это не просто протяженность. Это не только протяженность и сосуществование, находящееся в равных отношениях друг к другу. Оно трехмерно и более того, вместе с протяженностью и сосуществованием, действием, которое есть существенная протяженность; кроме того оно - (время - Х.Г.) есть критическое суждение. Когда эти базовые процессы расширяются, динамически развиваясь друг в друге и сквозь друг друга, они порождают новые и все более широкие темпоральные процессы, дальнейшие измерения времени. Время - это единое целое с реальностью, некая динамическая реальность. Эволюция есть другое обозначение времени" [145].

И.Моргенштерн верно угадал ритмы, заложенные во времени как те "процессы реальности, которые применяются в эволюционной истории человека, его глубинной психологии, искусстве и поэзии". Когда "эти ритмы сливаются друг с другом, они

обеспечивают нас как бы точной светокопией эволюционного процесса" и "ухватить их, - означает лучше понять мир, грубо почувствовать динамическую жизнь и узнать себя". И.Моргенштерн полагал: правильное понимание драматической темпоральности "помогло бы сплотить все человеческое в одно мировое сообщество, подчеркнуть существенное сходство всех людей" и дало бы "непосредственную выгоду от порядка в мире... путем приобщения человека к цивилизации и культуре" [146].

Говоря о глубинном пределе величия действия любой пьесы трагической сцены, И.Моргенштерн подчеркивал ее соответствие "некоему времени, равному по протяженности времени, требуемому для презентации..., т.е. два часа сценического времени не должны течь медленнее движения времени по солнцу. Оно может быть быстрее и все же не намного. Промежуток, измеряемый в днях, есть предел того, что может ухватить единое трагическое действие, чтобы его величина оставалась в рамках сцены" [147].

Именуя драму "в большей степени презентацией", ибо она фокусируется обратно, от настоящего к прошлому, к тому, что уже ушло, чтобы сделать вещи такими, какие они есть, Моргенштерн утверждает: "Она сладостна, ностальгична, но может быть и горькой. Комедия, наоборот, фокусируется на идее, всегда присутствующей, на последовательностях и непоследовательностях идей, и, таким образом, коллизия сама по себе постоянно делает отступления. Она находит повод для радости даже в страдании, и повод для страдания - в веселье. Если она горькая, то может стать самым горьким способом человеческого выражения. Тогда она именуется сатирой" [148].

Р.Кинонес, трактуя рост иррационалистических представлений через понятие времени, превращающееся в главное средство характеристики модернистского искусства и извечное отношение человека к проблеме времени, используя концептуальные идеи Бергсона, Уайтхеда, Ортеги, теории Эйнштейна, Бора и Маха, утверждал: "Модернисты рассматривали бытие человека как одновременное существование на разных уровнях жизненного опыта, в разных масках, требующих функционального, ролевого поведения в различных жизненных ситуациях. Задачу глубинного обоснования человеческого "Я" модернисты смогли реализовать на уровне мифа, подключив его к вневре-

менной человеческой всеобщности, зафиксированной в мифе в виде извечных житейских положений и проблем" [149].

Проблематику понятийного определения временных перспектив "прошлого", "настоящего" и "будущего" в историко-философском и историко-эстетическом аспектах исследует Ингрид Эстерле [150]. Неопределенность термина "настоящее", несовпадение его значений в историко-философском и литературно-историческом понимании и различии в интерпретации вызывает трудности его использования для однозначного определения категории настоящего времени в теории литературы.

"Временная теория" формы Френка Кермода [151], изложенная в работе "Чувство конца" (1967), признает деятельность воображения как основополагающую в жизни человека: "художественные мифы, заменяя хаотический временной поток значимыми структурами, играют решающую роль в процессе восприятия, в результате чего литературные сюжеты выступают как модели упорядоченных и связанных представлений о мифе". В качестве наиболее существенных особенностей художественной формы выделяются в соответствии с данной теорией временные характеристики произведения (сюжетно-фабульная организация повествования, последовательность действия).

Ф.Кермод говорит о конечности и бесконечности событийного времени, сводя его к отмеченности начала и конца: "Романы имеют начало, конец и потенциальные возможности", при этом он учитывает связь изображаемых событий с общим движением исторического времени. Понимание произведения как преимущественно "пространственного", по логике Кермода, ведет к трактовке его исключительно как мифа. Роман, по Кермоду, противостоит мифу как временная форма - вневременной, как постоянно меняющийся элемент стабильности - застывшей структуре.

"Романтизация" трактуется Ф.Кермодом как процесс выделения реальности смыслом, а мифологизация - как извлечение "куска действительности" из реальных хронологических связей; как произвольное толкование в терминах абстрактных категорий. Кермод утверждает преимущество различных эпох и направлений, подчеркивает общность языка культуры, социальную значимость художественных произведений, литературу понимает как синтез философии и истории.

В русле истории духа рассматривали историю искусств и проблему времени Отто Бенеш и венский искусствовед Макс Дворжак [152]. В работе О.Бенеша "Искусство Северного Возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями" [153] осмыслены концептуальные модели пространства-времени в эпоху барокко. Бенеш полагал: художественное мировоззрение само по себе оказывает активное воздействие на идейную обстановку эпохи.

Юнгианское истолкование времени в системе культуры характерно для Герберта Ридда, понимающего время как "материализацию архетипической доминанты эпохи", организацию перцептивного опыта в осмысленные и значимые структуры"[154]. Изображение идей времени в эпоху Возрождения исследуют Буланд, Бабли, Майергоф, Пуле, Калмен, Ле Гоффа, Чиноне [155].

Время как мыслительный рефлекс и духовный отпечаток реальности осмыслен Теодором Адорно в его "Негативной диалектике"[156].

Ганс Георг Гадамер в работе "Истина и метод" ввел понятие "слияние времен" при процессе понимания, говорил о синтезе горизонтов прошедшего и настоящего времени для плодотворного понимания традиций и освоения духовного наследия, оставленного в письменных памятниках [157]. Традиция толкуется Г.Гадамером не как поступательное движение культурно-исторической реальности, а как круговращение внутри себя, самоотождественность изначального опыта мира, "вечное возвращение", не последовательность и взаимосвязь различных моментов истории культуры, а их квазисинхронность, псевдоодновременность. Традиция в историко-философском процессе дискретна, прокладывает себе путь через "прерывы постепенности" [158].

В работах Поля Риккера "Живая метафора", "Времена и повествование" и "Игры со временем" [159] данная проблема ставится в эпистемологическом аспекте из смыслообразующих, жанровых начал повествования, его пространственной протяженности как семантического целого и временной длительности. Рассматривая две системы высказывания (отношение символической системы на уровне мимесиса II к эмпирическому уровню и практическому мимесису I), П.Рикер в противовес Э.Бенвенисту стремится обнаружить временной аспект как речевого

дискуса, так и исторического повествования, ибо каждый тип высказывания имеет свою систему времен [160]. Проводя временные различия между высказываниями в речи и внутри рассказа, П.Рикер анализирует временную структуру рефлексивного характера. С этой целью он дотошно разбирает повествовательные построения по отношению к рефигурации времен посредством рассказа, через отношения между текстуальным миром и миром бытия читателя, исследует "безграничную трансцендентность текста" на материале романов Т.Манна "Волшебная гора", М.Пруста "В поисках утраченного времени" и В.Вульф "К маяку" и приходит к выводу: "только вымысел способен перекодировать ординарную темпоральность в мир чтения" [161].

Рудольф Вендорф в обстоятельном исследовании "Время и культура. История временного сознания в Европе" дал временную дифференциацию на континенте по столетиям и годам, учитывая цивилизаторские функции пространственного деления в государствах, причины ускорения и замедления общественного развития; рассмотрел рефлексии времени у И.Гете, А.Гумбольдта, В.Якоби и И.Гердера; время в музыке Л.Бетховена, в работах йенских и гейдельбергских романтиков, а также две концепции причинной зависимости в природе и истории на материале дарвинизма и марксизма [162].

Петер Кюппер в работе "Время как переживание в творчестве Новалиса" дает характеристику временного сознания немецкого романтика, "будущее и прошлое у которого всегда отрицало настоящее и являло собой универсальную схематизацию идеального состояния... Настоящее для него всегда было переполнено силами зла, в той временной амплитуде, в которой мыслилось во всей своей широте: так, словно вмещало половину всей земной суши или исторической эпохи, будь то поколение или возрастная ступенька жизни, принадлежи она индивидууму или всему человеческому роду, будь то история в широком смысле слова или мир временности. Текущее настоящее всегда им позитивно снималось исходя из того, что могли предложить будущее и прошлое" [163].

Анализируя метафорику, поэтику и чувство времени в музыке романтизма, Клаус Хорчанский, на примере творчества Шумахера и Мендельсона показал, как в сочинениях этих художников

происходит перманентная смена временных положений, в которых настоящему принадлежит посредническая роль [164].

Время как базовый механизм, делающий эстетически возможным само существование социальных действий, институтов культур и социальных структур рассматривает Дэвид Майнс (США) в работе "Значение категории времени для развития социологической теории". Время дано в эстетической коммуникации, когда его модусы взаимопроникают друг в друга [165].

Время как язык, как организующее начало человеческой деятельности, культуры и социальной организации изучает Эдвард Холл. Время для него выступает как часть первичного уровня культуры, участвующего в структурировании человеческой активности [166]. Язык времени для семиотики и категории времени раскрывает Эвиар Зерубавель (США) как псевдолингвистическую систему значения, определяющую рудиментарные элементы "языка" времени и способ, которым индивиды и общества употребляют их в своей "речи" [167].

Сущность трагического в аспекте времени исследует Юрген Зеринг в работе "Необходимость и случайность как поле напряжения трагического процесса", которое видится в единстве многих отношений необходимости и случайности как основы определенного пространственного и временного континуума в развитии действия при реконструировании его событийной структуры. "Античные авторы Эсхил, Софокл, Еврипид" - замечает Ю.Зеринг, - отстаивая в трагедии идею полноты человеческой жизни, исходили из иной онтологии взаимодействия реального и возможного, чем наши о нем представления. В античной поэтике трагическая диалектика возможного и реального, явления в сущности требовала уяснения не только "авторской интенции" и способов ее воплощения, но и объективной фактической основы развития действия и его художественного воплощения. Эсхил и Софокл раскрывали соотношение необходимости и случайности на универсальном мировосприятии в едином пространственном континууме. Однако уже Еврипид свою рефлексию необходимого и случайного обращал, расчлняя этот континуум, к частным сторонам бытия. Соотношение этих категорий греческая поэтика раскрывала и через диалектику единичного ("Я") и общего ("Судьба"), "примирая между собой человека и мир через трагическое разрешение конфликта между ними.

Трагедийная поэтика Возрождения предельно расширила сферу взаимодействия случайного и необходимого, перенесла его на коллизии отношений времени и пространства. Шекспир утвердил диалектику взаимоотношений человека и мира, что позволило по-новому посмотреть и на связь необходимости и случайности. Поэтика Корнея и Расина подвела поэтику трагедии под каноны "классической" драматургии, ограничив рамки континуума необходимости и случайности соблюдением трех единств (места, времени и действия).

В новое время трагедийная поэтика сделала еще более актуальной коллизии субъективного и объективного, раскрывая ее. Это сделал Кальдерон в "Димитрии" через противоречие между человеком (необходимостью и вечной ценностью) и "внешней" реальностью (преходящей и случайной).

Капитализм покончил с представлением о целостности мира, которое казалось до того незыблемым. Именно в эту эпоху отношение необходимости и случайности обрело у Шиллера форму непримиримого конфликта, усилив мифологическую символику между ними [168].

Попытками выхода из диахронического потока исторического становления, вычленения внутри него синхронных срезов отмечены исследования М.Фуко и Р.Барта. Социологика, по мысли Р.Барта, - это конкретно-историческая система духовного производства, противостоящая вневременной надисторической логике, обнаружила "те немногочисленные модели, которые наши общества запускают в массовое производство, чтобы получить основной набор форм, а затем и отношений, благодаря которым общество делает для себя понятными свои литературы и свои автомобили, или, точнее, благодаря которым оно делает мир понятным для себя через посредство своих автомобилей и своих литератур".

Изучение дифференциальных разрывов форм некоего данного общества и способов, которым эти разрывы группируются, вступа в соответствие друг с другом в гомологических процедурах, - позволяет, по мысли Р.Барта, "нащупать уже не разрозненные проявления социального, связанные случайными аналогиями, но структурированную плоть формальных функций и заменить таким образом социологию символов социологией знаков. В противоположность символу, знак определяется не анало-

ческим и как бы естественным отношением к содержанию, но сущностью своего места внутри системы различий (оппозиций в плане парадигматики и ассоциаций - в плане синтагматики)" [169].

Конкретно-исторические детерминации, налагаемые обществом на окружающий мир и фиксируемый в языке, позволили Р.Барту выявить критерии символической художественной логики, исходя из "вариации смыслов, порождаемых или, точнее, могущих быть порожденными (*engendrables*) произведениями", когда она "интерпретирует не символы, но лишь их многовалентность" [170].

Задача критика, по мысли Р.Барта, выбрать те смыслы "которые более всего соотносятся с духом времени и эпохой" [171]. Произведение, считает Р.Барт, никогда полностью не реализуется в одну данную эпоху. Критик покрывает произведение языком своего времени и своей эпохи, приближая его к тому или иному времени.

Обнаруживая смысл и соотнося их со всей парадигмой других возможных смыслов и значений, отличие от которых определяет смысл актуально присутствующих времен, Р.Барт исследовал процесс, посредством которого человек придает вещам смысл, превращаясь в *homo signifiant* - человека означающего. В этот момент происходит эстетизация познания и в обоих мирах - неопределенном будущем и отдаленном - прошлом. Вместе с исчезновением социальных трений исчезает "непрозрачная" сетка знаков, символов, классификаций и типологий, создающая почву для заблуждений и мистификаций. Вместо "рефлексии писателя над инструментальными источниками его творчества как формальной реальности, простирающейся между языком и стилем", как "идеей формы, характеризующейся в той или иной технике", возникает "связь идеальных человеческих действий с идеальными целями", "область человеческого выбора и ответственности", "единство свободы и истории" [172].

Исследуя бесконечное множество повествовательных текстов, их дискурсы и смысловые уровни (уровень функций, уровень действий, уровень повествования, связанных между собой последовательной интеграцией), Р.Барт в этих структурах обнаруживает смешение временной последовательности и причинного следования событий, хронологии и логики, а также того, что за

хронологическим развертыванием сюжета скрывается некоторая акронная логика его построения. Барт утверждает: "...чтобы дать структурное описание хронологической иллюзии повествовательное время должно быть выведено из повествовательной логики... временная последовательность представляет собой всего лишь структурный класс повествования (дискурса)", подобно тому как в языке время существует лишь в форме системы глагольных времен; с точки зрения повествования то, что принято называть временем, или вовсе не существует, или по крайней мере существует только функционально, как элемент семиотической системы: время принадлежит не дискурсу, как таковому, а плану референции: повествование, как язык, знает только семиологическое время. Как показывает работа Проппа, "подлинное время" - это всего лишь референтная, "реалистическая" иллюзия, и именно в таком качестве оно должно быть предметом структурного описания" [172a].

Показывая прошлые состояния европейской культуры в их своеобразии и специфике, через конфигурации "археологического поля" М.Фуко обнаружил не зависящие от сознания устойчивые структуры - "эпистемы", позволяющие соизмерять различные культурные продукты, через "дискурсии" и "речи". Выделяя в западноевропейской культуре нового времени три эпистемических конфигурации: Ренессанс (XV-XVI), где слова и вещи сопринадлежны по сходству; классический рационализм (XVII-XVIII), где они соизмеряются друг с другом посредством мышления - путем репрезентации в пространстве представления; и современность (с конца XIX века), когда слова и вещи функционируют не в пространстве представления, а во времени и в истории через труд, жизнь и язык, М.Фуко главную роль в классической эпистеме отводил пространству, упорядочивающему тождества и различия. А в новой эпистеме - времени, играющему формообразующую роль, как обосновывающую знание трансцендентальной рефлексии о временности, "историчности" человеческого бытия и его осмысления, скрытые в бессознательном. Говоря об инвариантных основаниях, схемах и моделях, по которым строятся различные культурные образования и исторические эпохи, М.Фуко ввел понятие дискурса, призванного снять антиномию статики и динамики. М.Фуко развернул свя закономерностей, управляющих их дисперсией, локализующихся в

модальности, в "горизонте" практики, в точках расхождения и тождества "дискурсивной формации" и "высказывания" как вместилища всеобщего и индивидуального, части и целого в пространстве, очерчиваемом историческими априори.

Теоретик показал развертывание дискурса через систему высказываний одновременно как события, в определенных условиях и, как "вещи", готовой к употреблению и, как "слова", как совокупность речевых практик. Этот архив, выступающий одновременно и настоящим, и будущим, позволил очертить сферу дискурсивной практики, ввел человека в дискретное, качественно разнородное, а не линейное и слитное время истории, лишив его иллюзии непрерывности и самотождественности".

Анализ множественности авторской позиции по отношению к тексту в зависимости от способа характеристики персонажей, способов изображения обстоятельств, позволил М.Фуко раскрыть инверсию традиционного историко-эпистемологического вопроса, когда "порвавшаяся цепь времен" дает картину синхронных срезов, не сводимых друг к другу и не выводимых друг из друга в аспекте единства и непрерывности" [173].

Антиномии исторического времени и внеисторической структуры разрешаются, по К.Леви-Строссу, в мифе и музыке, которые строятся на взаимодействии внешнего и внутреннего континуумов. Из внешнего континуума звуков в природе и исторических событий в мире музыка и миф отбирают лишь некоторые, а из внутреннего (психофизиологического) континуума слушателя реорганизуется план развертывания мифического или музыкального текста. Анализируя ладо-гармоническую и метро-ритмическую структуру "Болеро" Мориса Равеля, в котором противоречия между темой и противосложением, между ритмической и метрической линиями (бинарность - тернарность), возникают на различных уровнях музыкального произведения, Леви-Стросс вычленил в его структуре планы реального, воображаемого и символического. Развертывающееся в метро-ритмическом плане реальное противоречие, возникает как воображаемое - в тональных контрастах, а в заключительной модуляции ми мажор оно становится символическим, снимающим противоречия реального и воображаемого уже в единой тональности [173a].

Утверждая язык как парадигму мышления и основное усло-

ние практики, К.Леви-Стросс видел синтезирующее единство мифа в структурах языка, в структурах сознания и структурах социальности как вселенской тождественности и всеобщности. Миф как безвременье вечности стирает настоящее, прошедшее и будущее, уничтожает время, выступает не только как поиск потерянного времени, но и подавление времени, где через расчленение и упорядочение спонтанного потока жизненных переживаний "амортизируется" социальная история бесписьменных народов.

Измеряя всеобщность статических, вневременных структур первобытного мышления, Леви-Стросс, по словам Н.С.Автономовой, не сопоставил "их с втянутыми в поток исторического развития, сложно иерархизированными структурами современного капитализма даже через посредство абстрактной комбинаторики и универсальных возможностей человеческого разума" [173б].

Известный американский литературовед и эстетик Джозеф Натаниэль Фрэнк- автор четырехтомной биографии Ф.М.Достоевского в 1963 году выпустил широко нашумевшую книгу "Разомкнутый круг: кризис и проблема мастерства в современной литературе", куда вошла статья "Пространственная форма в современной литературе", вызвавшая в англоязычном литературоведении дискуссию о соотношении категорий пространства, времени и истории в литературе. В дальнейшем эти идеи Д.Н.Фрэнк развили в статьях "Пространственная форма: ответ критикам" (1977 г.) и "Пространственная форма: дальнейшие размышления" (1978 г.).

В этих исследованиях Д.Фрэнк стремился применить метод Лессинга к современной литературе, чтобы проследить эволюцию формы в современной поэзии и особенно в романе. Д.Фрэнк хотел показать, что современная литература - в лице таких ее представителей, как Т.С.Эллиот, Эзра Паунд, Марсель Пруст и Джеймс Джойс, - в своем развитии обнаруживает тенденцию к пространственной форме. Все эти писатели в идеале рассчитывают на то, что читатель воспримет их произведение не в хронологическом, а в пространственном измерении, в застывший момент времени. Поскольку процессы изменения эстетической формы связаны с изменением в мироощущении тех или иных эпох и культур, Д.Фрэнк определяет духовные явления, которые приводят к господству пространственной формы. Это прежде всего имажин-

низм, который требовал не наглядного воспроизведения реальности, а соединения различных, далеких друг от друга идей и эмоций в едином целом, представленном в пространстве в определенный момент времени. В качестве влиятельного фактора называлось и бергсонизм.

Эстетическая форма в новой поэзии была основана на логике пространства, которая требовала от читателя полной переориентации в подходах к языку: одновременного восприятия в пространстве фрагментов, которые при обычном последовательном чтении казались не связанными друг с другом. Вместо инстинктивного, непосредственного соотнесения слов и фрагментов с предметами и событиями, обозначениями которых они являются, когда значение возникает как результат последовательных актов внешней референции, современная поэзия предлагала задержать этот процесс внешнего упорядочивания, пока система внутренних референций не будет осознана как единое целое.

Обращаясь к идеям Вильгельма Вордингера, его книге "Абстрагирование и вчувствование" (1908 год), которая всю историю изобразительного искусства объясняла чередованием натуралистического (греческая классика, итальянское Возрождение, западно-европейское искусство до конца XIX века) и ненатуралистического (первобытное искусство, романская скульптура и искусство XX века) стилей, обусловленных творческой волей, взаимоотношением между человеком и космосом, Д. Фрэнк показал, что использование пространственной формы вызвано желанием передать временную ценность пережитых моментов. В произведениях Т.С. Эллиота, Э. Паунда, М. Пруста и Д. Джойса "прошлое и настоящее предстают в пространственной форме как замкнутое вневременное единство, в котором несмотря на внешние различия между ними стерто всякое ощущение исторической последовательности самим актом совмещения. Образ объективной истории, которым гордился человек Нового Времени и который он столь тщательно культивировал, начиная с эпохи Возрождения, трансформируется у этих авторов в мифическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов. Эти первообразы созданы путем превращения временного мира истории во вневременный мир мифа; и этот вневременный мир мифа определяет общее содержание литературы и соответствующее ему эстетическое воп-

ложение- пространственную форму" [173в].

Райнхард Лаут - президент международного общества Ф.Достоевского (ФРГ) - в философском теоретическом трактате "Конституция времени в сознании"(1981) исследует временное бытие как содержание сознания, конститутивные возможности сознания в концептуализации времени, а также темпоральные структуры времени в историческом бытии; эстетические смысловые ощущения времени и пространства.

Временное бытие в сознании видятся Р.Лаутом в аспекте синтеза, который с помощью духа образует единство. Для понимания форм этого синтеза автор выстраивает логические цепи обстоятельств. Развивая трансцендентальные временные установки, Р.Лаут выводит целый ряд топологических закономерностей, при которых история открывается не как пустой процесс прохождения понятий, а как качественная динамическая структура временного феноменологического становления возможных инкарнируемых интериоризаций, при которой дискурсивность играет подчиненную роль: "Я - остается необходимым и единственным центром времени и истории. Трансцендентальные конституции времени и истории могут протекать лишь в "Я", как в другом. Те же самые конституирующие моменты, которые вообще возводят время и историю, должны конституировать индивидуальное время истории. В результате нашей интерперсонализации возникает дополнительная конституция других индивидуальных времен и историческое внутри совместной трансцендирующей основной структуры, в которой он и я, как индивиды, встречаются внутри совместной трансцендентальной персональной структуры"[174].

Развивая идеи Д.Дьюи и Г.Марселя, Дэвид Эппельбаум (США), анализирует особенности субъекта восприятия на основе органического видения мира, когда наше внимание приковано к собственному телу "как к органу, с помощью которого в моей экзистенции соединяются два различных лица и восприятие оказывается временным пребыванием, в котором мы сталкиваемся с чем-то из внешнего мира. "Взгляд стремится к восприятию мира вне времени с точки зрения вечности". Мы обращаемся от нашей открытой экзистенции к зову той реальности, которая имеет множество измерений. Существенное влияние на концентрацию нашего внимания оказывает метафора - движущая сила, посред-

ник, с помощью которого осуществляется процесс восприятия. Метафора существует постольку, поскольку восприятие оказывается временным пребыванием, когда мы сталкиваемся с чем-то из внешнего мира. Метафора способна поддерживать это временное пребывание"[175].

Межаэла Беминг (Испания) исследует эстетическое своеобразие художественного времени в русской модернистской живописи, пути развития русского искусства в конце XIX - начале XX веков. Детально анализируя взгляды П.Флоренского, В.Иванова, Герженсона, Крученых, Ларионова, Матюшина, Мережковского, Бурлюка, Хлебникова, исследователь выявляет специфику русского авангарда - через язык, его предметно-смысловые и психологические сопоставления [176].

Следует подчеркнуть следующее обстоятельство: с середины 60-х годов западноевропейская темпоралистика уделяет внимание, главным образом, онтологическим аспектам проблем времени, исследуя современное сознание постмодерна (работы Йоханна Хелминга, Ника Гигеля, Харольда Вайнриха). Харольд Вайнрих в работе "Обсуждаемый и рассказанный мир: язык и литература" (1964 год) исследует темперированность художественных текстов, их темп, их временное своеобразие объясняет темпоральным миропереживанием, темпоральными парадоксами и методами сортировки темпоральности. Вайнрих выделяет две темпоральные группы в языковых ситуациях говоримого и обсуждаемого мира, изучает временные перспективы, временные метафоры, действительное и недействительное в языке, роль времени в новеллах, сказках, детском мировосприятии, а также грамматические формы времени в европейских языках.

В 70-е годы акцент смещается в сторону исследования времени, мировосприятия и миропереживания: труд Фридриха Вильгельма Германа "Сознание, время и миропонимание"(1971)- посвящен этим аспектам. "Время и идентичность" исследуют австрийцы Уве Арнольд и Петр Хайнтель. Известный философ из Фрайбурга Рудольф Майер пишет серию работ, посвященных проблеме времени в философии XX века (1982 год). "Время, временность и времяпереживание" в центре внимания философов из Эссена - Рудольфа Файга и Ганса Дитера Эрлингера (1986 год).

Двадцать диагнозов умирающему времени ставят Дитмар Канпер и Христоф Вульф (1987 год). Онтологически-семанти-

ческие исследования времени, действий и необходимости провел Уве Майкснер (1987 год). Трансцендентальное и временное сознание с позиций пограничной проблематики трансцендентально-феноменологического идеализма рассмотрено Карлом Бейрхардом Байлзом (1987 год).

Разрушенное и отчужденное время эстетического субъекта - предмет исследования Юлиуса Томаса Фразера (1988 год). Философия времени и времяпонимание в истории и настоящем - интерес Герберта Херца (1989 год), разнообразные временные де-конструкции - Давида Вуда (1989 год).

Обоснование современных временных понятий и необходимость их различения и специфики и характера их частей дано Вольфгангом Даппертом. Авторский коллектив под руководством Гюнтера Дукса (1989 год) исследовал время в истории и логику его развития от мира к мировому времени (сравнительные культурологические изыскания Бразилии, Индии и Германии).

В 90-е годы акцент по-прежнему делается на временных аспектах сознания. Здесь и работа авторского коллектива под руководством Губертуса Буше, посвященная философии нового времени, и исследование Жака Дюрандо, Раймона Дювала. Жизненный мир и временное сознание в аспекте экологии здоровья и мировоззрения анализируют Манфред Зоммер, Эрнст Топритч, Рудольф Ритзема, Александр Козв, Жан Ив Лакосте [177].

Напряженный поиск неклассических теорий утверждает идею множественности пространств и времен динамически меняющихся темпоральных схем, обусловленных эволюцией человеческих интересов, эстетическими способностями размышления и воображения. Вышеназванные авторы ищут явление времени в смысловом поле "человек-дискурс" через феноменологические экспликации в тех гомогенных пространствах, где встречаются темпоральные структуры бытия в мире и то, какими средствами они описываются в качестве темпоральных структур экзистенции различными культурными кодами.

Эстетические теории 70-х - 90-х годов учитывают смысловые элементы, специфику атрибутов определенных интенций и интенсий "знака" и типа, конкретного и абстрактного. Собранный нами архив (перечень работ и высказываний о художественном времени) в рамках позитивностей по правилам, задаваемым историческим априори, дал в совокупности богатую дискурсив-

ную информацию и позволил сделать следующее резюме:

Признавая законность познавательного статуса качественно своеобразных эстетических подходов к художественному времени, описательность способов построения суждений, можно констатировать их существенное различие по общефилософским установкам, пониманию целей и процедур анализа. Вместе с тем им присущи некоторые общие проблемы - и прежде всего - "семантический акцент", поворот проблемы времени в сферу языка, решение проблемы на основе анализа языковых средств и выражений, размывание границ между философскими и научно-лингвистическими, эстетическими и методологическими проблемами. Для ряда теорий свойственен онтологический, теоретический и методологический редукционизм (И.Тэн, О.Конт, Р.Барт, Б.Рассел), когда аналитическая процедура свелась к процедуре редукции теоретического суждения о времени в индикациях его осмысленности. Зачастую теоретики описывают инструментальные функции художественного времени, выполненные в том или ином контексте. Выявляя имплицитные значения художественного времени, формируемые в процессе intersubъективного понимания и контекстуального употребления языка искусства - анализ для многих европейских эстетиков стал семантической дистинкцией - правилом точного употребления категориального понятия.

В арсенале новейших теорий имеется как логический, так контекстуальный, семантический анализ, использующий редукционистские процедуры, дихотомию аналитического и синтетического, трансляции сложного к простому, сплав трансцендентального, прагматического и герменевтического методов в мире самореференциальных знаков, смешивающих реальное и воображаемое через четыре стадии развития речевого знака: отражения глубинной эстетической реальности; маскировку и извращение смысла; перекодировку маскировки; утрату и обретение связи с реальностью через ритуальное эстетико-символическое значение знака в диалектике метафизики его бытия и видимости.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПЦИЯХ XX ВЕКА.

Не сходим ли с ума мы в смене пестрой
Придуманных причин, пространств, времен.

А.Блок

Русская эстетическая мысль открывает идею множественности темпоральных художественных структур (Лосский, Франк, Флоренский) через уникальность художественного творения и абсолютную синтетическую предпосылку, - постановку вопроса о целом, через выявление фундаментальной темпоральной структуры вопрошания и объединения различного из закона совпадения, в синтезе мышления как безразличном тождестве, выступающем в качестве собственной противоположности - акт ассимиляции объективных данных и "стягивание" их в субъективное единство опыта через "прегенсию" (prehension) - "схватывания" бытия, и воссоединении с собой через познание - для гармонии индивидуального и социального в эстетическом субъекте.

Отечественная гуманитаристика XX в. корректирует идущее от Просвещения и типичное для классического рационализма XIX в. отождествление сознания со знанием и разумом, подкрепленное ценностным предпочтением когнитивно-письменной эпистемологической культуры, переносит акцент с "психологии" на дискурс как практику, истолковывает последнюю через континуальность духа, индивида и сознание, выявляет двойственность, многозначность моделей художественной реальности, он-

тологических схем в их объяснительных процедурах интерпретации.

Вопрос об эстетических функциях времени в отечественной науке впервые поднят в 1910 году в работах Н.Я.Брюсовой ("Временное и пространственное строение формы", "Наука о музыке, ее исторические пути и современное состояние"), а также Валерием Брюсовым, Андреем Белым, Вячеславом Ивановым и Павлом Флоренским.

Развивая философско-эстетические идеи И.Канта, А.Шопенгауэра и неокантианцев, о внутренних закономерностях строения художественного творчества, Н.Брюсова пишет: "В живописи и ваянии, называемых "пространственными" искусствами, раскрывается само воспринимающее ее сознание, последовательно идущее от слитного к раздельному. В поэзии, музыке и драме, называемых "временными" искусствами, форма раскрывается своим движением, действием своих действующих лиц, последовательно вливающих все свои движения в одно восприятие для сознания. Только по истине все искусства временные, потому что развитие всех форм совершается временем, и нет форм, воспринимаемых вневременно... Действие идет одним общим путем, сливается в одно целое все свои временные части. Последовательность действия разделила форму на прошедшее и будущее, заставило ее разлиться в постепенно, один за другим накапливающихся моментах. Но целое формы, ее настоящее, запечатлелось в слиянии ее частей, в том, что создает ценность временного строения"[2].

Андрей Белый рассматривал искусство как совокупность форм, "норму возрастания и умышления пространственно-временных элементов, ратовал "за естественный порядок, располагающий существование форм искусства. Такой порядок устанавливает зависимость между данными нам формами искусства и формальными условиями чувственности - пространством и временем. В этом выведении места данной формы из ее пространственно-временных отношений эстетика становится впервые наукой о формах"[1]. Отмечая, что "в различных формах искусства элементы пространственности вырастают в ущерб элементам временности"[3], А.Белый высказал предположение о генетической связи пространственно-временных форм искусства с пространством и временем восприятия. Свои теоретические по-

строения А.Белый апробировал в романе "Петербург", насыщенном пространственно-временными инверсиями и фантастическими снами. Считая ритм динамической силой культуры, неким магнитным током, превращающим хаос в стройное целое, А.Белый видел связь ритма с действительностью в акте соединения, когда из смутной оцупи будущего царства свободы ритм проникает в мир сознания человека и в слиянии данности его отъединенного сознания и данности вне него лежащего мира творит содеянное действие, действительность, как радугу и мост, переключку от Я к не-Я[4].

Системный анализ проблем организации времени в структуре художественного произведения с учетом данных естествознания, математики, философии искусства, семиотики дан в работах Павла Флоренского "Столп и утверждение истины" (1913 г.), "У водоразделов мысли" (1922 г.), "Обратная перспектива" (1924 г.), "Строение слова" (1924 г.)[5]. Подчиненность культур ритмически сменяющимся типам времени повлияла, согласно Флоренскому, на субъективный тип возрожденческой культуры, признаками которой ученый считал "раздробленность, индивидуализм, логичность, статичность, пассивность, интеллектуализм, сенсуализм, иллюзионизм, аналитичность, отвлеченность и поверхностность.

Ренессансная культура Европы, по убеждению Флоренского, закончила свое существование к началу XX века, и с первых же годов нового столетия можно наблюдать по всем линиям культуры первые ростки "культуры нового типа". Основными признаками объективного типа средневековой культуры он считал "целостность и органичность, соборность, диалектичность, динамику, активность, волевое начало, прагматизм (деяние), реализм, синтетичность и аритмологию, конкретность и самособранность"[6].

Признавая общую физическую закономерность о возрастании энтропии, как основной закон мира, Флоренский представлял его художественно как возрастание Хаоса. Выход из фатальности энтропийного исхода Флоренский видел в переходе от опространственного бытия к временному, в котором только и раскрывается истинный смысл истории: "познание жизни народа, его национальной культуры немыслимо вне исторического охвата во времени и над временем. Возвышаясь до соотношения прошлого с

Вечностью, мы можем оценить истинное значение каждого явления жизни"[7]. Мысли о всечеловеческом значении иконописного языка и о международном и внеисторическом словаре привели П.Флоренского к идее художественного времени, родственной взглядам Вл.Соловьева, Н.Федорова, В.Кандинского, К.Малевича, М.Чюрлениса, Н.Бальмонта, В.Хлебникова, Н.Скрябина. Выстроенная в координатах символизма, концепция П.Флоренского в качестве модели высшего синтеза полагала "храмовое действие", которое кажется противоречием выхода из своей реальности в историческое время "исторического перелома". Архитектоническая концепция приобрела универалистские, социально-нормативные функции именно в момент политизации и идеологизации всех утопий, сохраняющих надежды на осуществление[8]. Доказывая инобытие формы с помощью "мнимостей в геометрии", сущностей, которые подобно мнимым числам находятся "по ту сторону" пространственно-временного мира, именуемого рассудком, П.Флоренский говорит об "антиномическом" синтезе, о борьбе между энтропией (хаосом) и эктропией (логосом), о синтетизме как стремлении к созданию сложного целого, представляющего не вещь, а жизнь вещи.

Несомненное единство в разнородном как очевидное проявление идеи виделось П.Флоренскому в живом существе. В трактате "Смысл идеализма" (1915), размышляя о воссоздании живого бытия в его идеальной сущности при помощи красок, мрамора, бронзы, художник, согласно П.Флоренскому "воспроизводит не кратковременное положение, как это делает фотограф, а сливает в единое целое выражения, относящиеся к различным отрезкам времени, и, таким образом, создает гармоническое единство" [8а]. Ссылаясь на "философию искусства" Христиансена Бродера, обнаружившего гармоническое единство, слитое в синтезе портретного образа из множества выражений великих мастеров Италии, Голландии, Германии, открывших в "складках рта" - "возбуждение и напряжение воли", "в глазах - разрешающее спокойствие интеллекта", в родеоновских статуях - истину и "комбинации различных движений во времени", созерцание подобного искусства П.Флоренский именует "синтетической перцепцией", некоторым подобием перцепции трехмерного тела (как если бы предметы были видны из "четвертого измерения, т.е. прежде всего не в перспективе, а сразу со всех сторон, как

их знает наше сознание"). Подобную попытку осуществил Пабло Пикассо в картине "Мертвая природа", представив скрипку с различных точек зрения, раскрыв "всестороннюю пластическую внутреннюю жизнь скрипки, ее ритм и динамику". Идея жизни в ее целостности, не расчлененной на отдельные образцы и виды предстала П.Флоренскому в образах египетских сфинксов, ассирийских кируби (крылатых львов и быков), иудейских херувимов, изображаемых на ковчеге завета и на завесе храма, воплощающих в себе всю тварную жизнь - разум человека, силу быка, мужество льва и стремление вверх орла, как впрочем, и шестикрылый ангел тетраморфон из христианской иконографии символизирует четыре аспекта сотворенной жизни.

"Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях", проведенный исследователем, убедил: "произведение эстетически принудительно разворачивается перед зрителем в определенной последовательности, т.е. по определенным линиям, образующим некоторую схему произведения и при созерцании дающим некоторый определенный ритм"[9].

Целеустремленность восприятия подсказала П.Флоренскому: "Ничто не мешает мне разрывать клубок ниток где попало или где попало раскрывать книгу, но если я хочу иметь цельную нитку, я ищу конец клубка и от него уже иду по всем оборотам нити. Точно так же, если я хочу воспринять книгу как логическое или художественное целое, я открываю ее на первой странице и иду согласно нумерации страниц последовательно. Изобразительное произведение, конечно, доступно моему осмотру с любого места начиная и в любом порядке. Но если я подхожу к нему как к художественному, то произвольным чутьем отыскиваю первое, с чего надо начать, второе, за ним последующее, и, бессознательно следуя руководящей схеме его, расправляю его внутренним ритмом. Произведение так построено, что это преобразование схемы в ритм делается само собой. Если же не делается, или пока не делается, по трудности ли такого превращения, или по неподготовленности зрителя, то произведение остается непонятым. Тут нет непроходимой границы между искусствами изобразительными, вполне ошибочно слышущими за искусства пространства, и музыкой в ее разных видах, слышущую за искусство чистого времени. Ведь произведения изобразительных искусств, пока они не прочитаны и не

осуществлены во времени, вообще для нас не стали художественом"[10].

О художественном времени пишет В.Кандинский ("Содержание и форма" (1909 г.), "О духовном в искусстве" (1910г.), "К вопросу о форме" (1912 г.) и "О сценической композиции" (1912 г.)) Его концепция "двоемерия" направлена на поиск трансцендентального, космического смысла времени, которое делает искусство "проникновением сквозь вещи в сущность", "абсолютным искусством", синтезом, предназначенным будущему.

В трактате "Точка и линия в плоскости" (1926 г.), говорится о двух элементах формы (точке и линии) и трех вариантах движения: первом, когда искусство подчиняется своему времени, и тогда время обладает сильным концентрированным содержанием, увлекая за собой искусство без всякого принуждения (что характерно для искусства былых эпох). Однако сильное время порой внутренне распадается и слабое искусство вынуждено подчиняться этому распаду. Подчиненностью искусства Кандинский объясняет кризис станковой живописи и переход к производственному искусству. Кандинский считал выразительным сам процесс, когда искусство противопоставляет себя своему времени и выражает враждебные ему тенденции; а также сообщаящим протест, когда "искусство выходит из границ, в которые его хочет втиснуть время, и указывает содержание будущего"[11].

Сопоставляя материальное и идеальное, сугубо отвлеченное и ассоциативно-фигуративное, В.Кандинский между тремя первичными формами: треугольником, квадратом и кругом обнаружил тончайшее определение четвертого измерения" - времени, и на своих полотнах как бы воплотил несколько моделей мира - в виде хаоса, деструкции, гармонии и порядка, осмыслив время не только в категориях макромира, но и микромира в виде биоморфных масс, явив в теме космоса абсолютный и высший порядок мироздания.

Выдающийся богослов отец Сергей Булгаков в "Философии слов" (1924 г.), рефлексирова о звуковой массе слова как материи, идеализируемой формой, имеющей смысл и идею, связь между идеей и ее воплощением видел не во внешних ассоциациях, а в микрокосме человеческой индивидуальности, когда сам

космос говорит через микрокосм человека в словах - живых символах и деятельных иероглифах вещей.

Разрабатывал проблемы эстетики, на основе концепции идеальной красоты, реализованной в царстве божьем, крупнейший богослов Н.О.Лосский в трудах "Индивидуализм и учение о транссубъективности чувственных качеств", "Интеллектуальная интуиция и идеальное бытие, творческая активность", "Эволюция и идеальное бытие" (1934-1938 г. издание "Русского свободного университета") исследовал время как некое органическое целое, а познающего субъекта - индивидуальное человеческое Я - как некое сверхвременное и сверхпространственное бытие, тесно связанное с целым миром. Называя гносеологической координацией отношение субъекта ко всем сущностям в мире, которое делает интуицию возможной, Лосский разработал координационную теорию восприятия, согласно которой различия в восприятии одного и того же объекта разными личностями возникают из-за того, что отбор всего содержания сторон объекта, которое вызывается из подсознательного в сферу сознательного и познания, производится разными людьми по-разному.

Вслед за Бергсоном Н.Лосский истолковывает память как непосредственное созерцание субъектом своего прошлого как такового, а иллюзии и галлюцинации как субъективный синтез сохранившихся в памяти транссубъективных данных прошлого опыта. Идеальное бытие, согласно Н.Лосскому, не имеет ни пространственного, ни временного характера. Все явления, данные в форме времени и пространства он именует реальным бытием. Согласно теории идеального реализма Н.Лосского, реальное бытие возникает и получает систематический характер на основе идеального бытия, которое является объектом умозрения - интеллектуальной интуиции. Выявляя также металогическое бытие, выходящее за пределы законов тождества, противоречия и исключенного третьего, Н. Лосский изучает его как разновидность дискурсивного мышления и объект мистической интуиции. Рассматривая человеческое Я как сверхпространственного и сверхвременного субстанциального деятеля, который творит не только познавательные акты, но и все события, процессы, мелодии, переживания, вызванные чувствами и желаниями, устанавливая целенаправленно соотношения между прошедшим, настоящим и будущим в разнообразных формах прояв-

ления в соответствии с принципами структуры времени и пространства: "Архивные действия, являющиеся пространственно-временными по форме, могут быть осуществлены лишь под руководством, чисто временных действий того же самого субъекта: на высшей ступени развития представляют собой психические процессы стремления и усилия, связанные с идеями прошедшего и будущего, а также с эмоциональными переживаниями ценностей, на низших стадиях развития они являются психоидными, бессознательными стремлениями и усилиями. С этой точки зрения, всякий материальный процесс - психоматериальный или, во всяком случае, психоидно-материальный. Психический и психоидный процессы - не пассивная надстройка над материальными процессами, а существенное условие материальных процессов возможного бытия; они его направляют, т.е. определяют его направление, состав, смысл или цель" [10а].

Персоналистская теория Н.Лосского в отличие от ляйбницевской теории монад и личностной концепции В.Штерна отрицает психофизический параллелизм и признает зависимость материальных процессов от психических, консубстанциональность субстанциальных деятелей, способных придавать форму реальному процессу в соответствии с абстрактными идеями. Конкретно-идеальные деятели как носители абстрактно-идеальных форм "творят реальные процессы в соответствии с одинаковыми идеальными формами времени, пространства и т.п., которые не только качественно, но и численно тождественны. Это означает, что благодаря определенному аспекту своего бытия субстанциональные деятели не отделены друг от друга, но тождественны между собой, иначе говоря, консубстанциальны", "как носители творческих сил субстанциальные деятели индивидуальны и независимы, но как носители основных абстрактно-идеальных форм они тождественны и образуют единое бытие; следовательно, даже в своем независимом аспекте они взаимно координируют до такой степени, что обеспечивают возможность интуиции, любви, симпатии, т.е. возможность непосредственного, интимного общения", "Придавая форму своим активным действиям в соответствии с тождественными принципами, деятели творят многочисленные системы пространственно-временных отношений, которые не распадаются на отдельные миры, а составляют одну единую систему космоса. Во главе этой систе-

мы стоит высокоразвитый субстанциальный деятель - мировой дух" [106]. Именуя абстрактную консубстанциальность абстрактным логосом мира, Н.Лосский посредством абсолютного творчества заложил онтологическую теорию ценностей, приближающих нас к абсолютной полноте жизни.

Размышляя о познании в форме понятий, учитывающих "невременные", "тождественные", "стабильные" содержания, и о том, что в становлении содержится нечто изменяющееся и динамическое, потенциальная, латентная сила (все, что есть в ней новое, возникает не из определенной основы, неизбежно предопределяющей будущее, а-элемент неопределенности и неопределимости, т.е. свободы), выдающийся христианский идеалист С.Л.Франк в трактате "Непостижимое" в каждом моменте модусов человеческого бытия при восприятии красоты как гармонии и внутренней завершенности, обладающей абсолютной ценностью, искал путь преодоления между внешним и внутренним миром посредством глубокого проникновения в сферу внутренней жизни, единство существования и ценности, реального и идеального. Размышляя о времени как элементе и измерении космического бытия, С.Франк увидел в сотворении мира - придание ему ценности и смысла: "Мир безмерно длился во времени по обоим направлениям, и все же у него есть абсолютное начало и конец, не во времени, конечно, а поскольку он имеет абсолютную основу и абсолютную цель" [10в].

Включая в сферу метафизического, непостижимого не только божество и сокровенную сущность личности, но и все непрерывные процессы становления и движения, С.Франк исходил из принципа антиполитического монодуализма, утверждал невозможность выражения истины через рациональное познание.

Смысловое, эстетико-содержательное значение времени и пространства в литературном произведении в начале 20-х годов интенсивно разрабатывали В.Шкловский, Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум, А.Г.Цейтлин, В.Виноградов, Л.С.Выготский, М.М.Бахтин, Д.Лукач; в живописи - Н.Пунин, О.Брик, Ф.Шмитт, в театре - В.Мейерхольд, в кино - Л.Кулешов, В.Пудовкин, в музыке - А.Ф.Лосев, Б.Яворский, В.М.Беляев, С.Н.Беляева-Экземплярская, Б.Асафьев.

Временное своеобразие литературного произведения отражено Ф.Ф.Зелинским ("Закон художественной несовместимости и композиции Илиады") [12], Т.Райновым ("Обрыв" Гончарова, как

художественное целое"))[13]. У истоков изучения художественного времени в литературе стоят М.А.Петровский, В.Я.Пропп, Г.Волошин.

Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля виделась В.Шкловскому[14] в "конвенциях", тех условиях понимания, которые автор или группа авторов пытаются заключить между собой, или теми, кому они делают сообщения. Конвенция предстает установкой эстетического восприятия условного литературного времени: "Литературное время - это чистая условность, и законы его не совпадают с законами прозаического времени"[15]. Анализируя течение времени в романах Сервантеса "Дон Кихот", "Жизнь и история Тристрама Шенди" Стерна, "Выстрел" Пушкина и "Историю Тома Джонса-найденщика" Филдинга, В.Шкловский замечает: в них "время действия превращается в эстетический фактор - романное время"[16].

Шкловский вводит понятие "пунктирного времени", условного (предметного), параллельного времени, времени перебивочного и времени рассказываемого [17]. С точки зрения В.Шкловского, время в сюжете, как сцепление всех элементов произведения, объединенных мировоззрением художника, общностью его отношения к действительности, имеет свою эстетическую задачу, которая обуславливает приемы композиции[18]. С романным временем связано членение на главы, в которых как в некотором единстве, время замкнуто, а между главами как бы отсутствует[19]. Относительно изображения вневременного, вечного в художественном времени, В.Шкловский убежден: "...существует два компонента времени: компонент сегодняшнего времени и константа вечного времени [20].

В "технологии" комизма и гротеска, Б.Эйхенбаум опосредованно выявляет закономерности функционирования категории времени и пространства в произведении, их смысловое эстетико-содержательное значение: "Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний... и, во-вторых, - чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью - открыть просмотр для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психические и логические) оказываются в этом заново построенном мире не-

действительными, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров" [21]. Б.Эйхенбаум подчеркивал: "...отторгив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое" [22]. Искусно пользуясь приемами растяжения времени (масса мелких деталей, оговорки в эпизодах шитья шинели), Гоголь сгущает время в трагических эпизодах ограбления, сжимая пространство до точки. В фильме Козинцева-Трауберга это подчеркнуто световыми и монтажными средствами.

Ю.Н.Тынянов полагал: "законы развития сюжета в стихе иные, чем в прозе. Это основано между прочим на разнице стихового времени и времени прозаического. В прозе (благодаря simultанности речи) время ощутимо; это, конечно, не реальные временные соотношения между событиями, а условные; тем не менее замедленный рассказ Гоголя о том, что цирюльник Иван Яковлевич ест хлеб с луком, вызывает комический эффект, так как ему уделено слишком много времени (литературного). В стихе время совсем неощутимо. Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией. Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу" [23].

В "Композиции лирических стихотворений" (1921 г.) В.М.Жирмунский, размышляя о "композиции сюжета", "композиции образа" и "композиции мысли", ищет синтез содержательных и формативных сторон в сложной структуре образа, развертываемом во времени. Упорядочение словесного материала его звуковой формой (в статье по поводу книги Б.Эйхенбаума "Методика стиха" (1922 г.)) существенно в песенной лирике, при отсутствии точного отношения между высотой звуков (музыкальная мелодия) и строгого распределения во времени динамических ударений (музыкальный ритм). Только в искусствах беспредметных, или чисто формальных (как музыка или орнамент), где самый материал искусства условно создается по художественному принципу и потому не связан эстетическими законами предметного мира, "математические отношения" симметрии и ритма всецело определяют композицию художественного произведения. В предметных, или тематических, искусствах (живопись, поэзия), отягченных грузом реальных значений, не существует ни чистой симметрии, ни чистого ритма, и композиция в существенной

части определяется художественным упорядочением внэстетических, предметных или тематических фактов в их реальной смысловой связи, от искусства не замыслившей" [24].

О художественном времени имеется принципиальное замечание Б.Томашевского: "В художественном произведении следует различать фабульное время и время повествования. Фабульное время - это время, в которое предполагается совершение излагаемых событий, время повествования - это то, которое занимает прочтение произведения (соответственно - длительность спектакля). Это последнее время покрывается понятием объема произведения" [25].

Три основных вида движения в искусстве и три типа ритмов - восходящих, нисходящих и горизонтально развивающихся движение, присутствующих параллельно в каждом виде искусства, натолкнули И.И.Йоффе на вывод: "...семантика верха и низа объединяет движение телесных форм, звуков и чувств...". "Ритм стройных, восходящих линий в архитектуре и живописи, ритм стройных, восходящих голосов в музыке, ритм восходящих, лирических чувств в литературе - семантически родственны, как ритм нисходящих, тяжелеющих форм, густеющих голосов, омрачающих чувств" [26].

Вопросы пространственно-временной организации произведения ставил В.В.Виноградов (работы "К морфологии натурального стиля", "Этюды о стиле Горького", "О поэзии Аины Ахматовой"). В.Виноградов обстоятельно разбирал пространственно-временную композицию повестей "Нос" Гоголя, "Двойник" Достоевского, "Пиковая дама" Пушкина. "Микрокосм" Аины Ахматовой и анализ композиционных, интонационных, лексических приемов, создающих "психологическое время" поэтессы, позволили В.В.Виноградову утверждать: "Когда композиция стихотворения обусловлена приемами неожиданных сцеплений и пересечений символов - предложений, то открыта возможность использовать в эстетических целях те эмоциональные эффекты, которые создаются помещенностью тесно связанных по смыслу предложений в разные временные плоскости", "...символы-предложения, поставленные рядом, но проектируемые в разные временные плоскости, не двигают "действия" в собственном смысле, а лишь рисуют в причудливо сменяющемся эмоциональном освещении клочки разнородных движений, пересекшихся в одном

фиксированном и, так сказать, остановленном миге. Ведь большинство стихотворений Ахматовой - это лирические повести о застывшем миге" [27].

Мировую эстетическую темпоральную теорию существенно обогатили А.Ф.Лосев, Л.С.Выготский, М.М.Бахтин, с именами которых связан расцвет науки в нашей стране. Им удалось поставить проблему во всей сложности, полноте и своеобразии предмета, связать время с вопросом о сущности искусства. Исследуя диалектическую природу философского символа и его отражения в художественной культуре как единичность и соотносенную с окружающей ее инаковостью (т.е. действительностью - Х.Г.), как единичность алогического становления в соотносенности с нею, А.Ф.Лосев задавался вопросом о темпоральности символа на основе модусов его восприятия [28].

В "Музыке как предмете Ологики" (1927 г.), рассуждение о главном свойстве музыкальной модификации мысли (принципе нераздельной органической слитности взаимопроникнутых частей бытия) у А.Ф.Лосева переплетается с определением музыкального времени, в котором нет прошлого, поскольку всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов, но тем не менее не уходящее в прошлое и не убывающее в своем абсолютном бытии; это есть сплошное "теперь", живое и творческое, однако не уничтожающееся в своей жизни и творчестве. Музыкальное время есть не форма или вид протекания события и явлений музыки, но есть самые эти события и явления в их наиболее подлинной онтологической основе. Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделенные существности с единством и цельностью времени их бытия [29].

Трактуя феноменологическое своеобразие чистого музыкального бытия, А.Ф.Лосев указал, что представляет собой течение времени - без перехода в прошлое: "Музыкальное произведение - длительное настоящее, без ухода в прошлое, ибо каждая слышимая в нем деталь не дана сама по себе, но - лишь в органическом сращении со всеми другими деталями этого произведения, во внутреннем с ними взаимопроникновении. Все му-

зыкальное произведение есть сплошное настоящее, без ухода в прошлое, - изменение, с присутствием изменившегося" [30].

Музыка как наиболее интимное и наиболее адекватное выражение душевной жизни делает человека другим, меняет его природу; человек выходит из себя, пьянеет. И в этом опьянении какая-то древняя и новая, вечная, трезвая мудрость, самое точное познание "каких-то новых возможностей". Как будто музыка под обыкновенное, ограниченное, человеческое, настоящее "я" подставляет другое, чуждое, безграничное, нечеловеческое, настоящее, но может быть прошлое и будущее, вечное и истинное. Это вообще самое глубокое опьянение, какое только есть у людей" (Д.С.Мережковский) [31].

Размышляя о конкретном лике музыкального произведения, данного каким-то образом пространственно-временному сознанию, и знанию в понятиях, с его субъективно-объективной границей, А.Ф.Лосев трактует субъект музыкального суждения как "вечно-изменчивое сращение бытия и небытия", т.е. "как чистое самопротиворечивое неоднородно текущее время" [32]. Определяя время как "тождество числа с его иным", или как "алогическое становление числа", А.Ф.Лосев выясняет через инобытийную модификацию отдельных категорий, из которых составляется понятие числа, время в виде "иного числа", как "бесформенное множество", в котором всякое "нечто", всякое "сущее", расплавливается, растворяется в алогическом потоке, и в этом потоке нет никаких "сущих". Тут "сущее" и "не-сущее" слито до полной неразличимости. Далее, число есть самотождественное различие. Время, как иное числа, есть неразличимая сплошность, в которой ни один момент не отличается от другого и, тем не менее они даны, будучи как бы водвинуты один в другой до полной неразъемлемости" [33].

Точная феноменолого-диалектическая формула времени, которое есть бесформенное множество; данное как неразличимая сплошность подвижной текучести числа, и время как "алогическое становление числа", и подставляя далее категории числа, исследователь формулирует тезис: "время есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижный покой в рассмотрении его с точки зрения его алогического становления".

Всю внутреннюю связь и внутреннюю противоположность

времени и движения Лосев выразил суждением: "Время не есть движение, как это учит нечетко мыслящая эмпирическая наука. Время есть жизнь числа, становление числа, т.е. оно относится всецело к чисто смысловой сфере и есть определенная модификация смысла, определенная его степень, именно на степени отождествления смысла с внесмысловой инаковостью.

Движение, по Лосеву, предполагает новый и особый факт, к которому применяется и с которым отождествляется эта смысловая модификация числа. Гипостазируя, овеществляя время, чтобы получить движение, теоретик в движении увидел инаковость времени, где последнее дается в качестве гипостазированного факта, равно как и количество, где имеется инаковость числа, и последнее выступает в качестве гипостазированного факта: "... и движение требует - времени и материала, фактов (инаковости), с которым эта временная характеристика применяется и в которых она видится, становясь от этого уже не чистым, а овеществленным, окачественным; тут время - пространственно-подвижное качество" [34].

Время в контексте истории культуры в "Очерках античного символизма и мифологии" подсказало мыслителю: в античной душе отсутствовал орган истории, память в установленном нами смысле, постоянно рисующая внутреннему взгляду организм личного прошлого, генезис внутренней жизни. Время не существовало... [35] Лишенные чувства времени, дали, бесконечного, греки были лишены и вообще всякого чувства заднего плана, потустороннего. Для них существовал только передний план бытия. А потому свое существование они могли понимать только как ряд случайностей. "И если по отношению западной души случайность можно определить как судьбу меньшего содержания, то и, наоборот, по отношению к античной душе, судьба может быть признана за случайность повышенной степени. Таково значение фатума. Однако оба слова по отношению к аполоновской душе выражают моменты совершенной физиогномии. У нее не было, как мы видели, ни памяти, ни органического будущего или прошлого, ни, следовательно, действительно пережитой истории, и все это вместе значит: у нее не было чувства логики судьбы" [36].

А.Ф.Лосев связывал понимание времени с самой популярной богиней эллинизма Тихэ, которую почти не отличали от Ананкэ:

"Мы же воспринимаем судьбу и случай как нечто друг другу вполне противоположное, от которого зависит все наше внутреннее существование. Наша история великих зависимостей; она построена, контрапунктически. Античная история, и не только ее картина у таких историков, как Геродот, но и ее полная действительность, есть история анекдотов, т.е. представляет собой сумму статусобразных частных историй."

Стиль греческого существования представлялся философу анекдотическим, как и стиль каждой отдельной греческой биографии. Телесно-осязаемый элемент являлся выразителем исторического демонического случая. Он закрывал собой и отрицал логику свершения". Подтверждением этого является античная трагедия. "Все сюжеты античных образцовых трагедий исчерпываются бессмысленными случайностями "в противоположность шекспировской логике, которая от соприкосновения с антиисторической случайностью получает свое развитие и прояснение" [37].

Конспектируя работу О.Шпенглера "Закат Европы" А.Ф.Лосев оставил глубокие суждения о понимании истории, времени, судьбы и драмы в античности: понятие судьбы в античном мире - понятие эвклидовское, вполне противоположное нашему - инфинитезимальному - восприятию времени: "Западная драма есть драма характеров и развития, греческая же - всегда драма положений или ситуаций, и притом - драма и трагедия момента. "Грек чувствовал нелогичность, слепую случайность момента". Хотя вавилонская и египетская культуры с их точной астрономией и метаисчислением, с их любовью к своему прошлому и будущему, оперировали с часами, - греки не очень любили этот инструмент, ибо для них все существовало в одной точке, в одном текущем моменте [40]. "Ничто не должно было напоминать о прошедшем и будущем. Археологии в античности не существует, так же как и ее психологической обратной стороны - астрологии" [41].

Основоположник идеациональной будущности через очищение и воскрешение культуры, проповедник нравственного возрождения общества на принципах альтруистической любви и этике солидарности, наш соотечественник П.Сорокин, проживший в изгнании большую часть своей жизни, искал логико-значимые взаимосвязи всех существенных компонентов личности и культуры в

"интегральном, систематическом, ценностном образце", в динамике генезиса, эволюции, распада и кризиса доминантных культурных сверхсистем - идеациональной (ideational), идеалистической (idealistic), чувственной (sensate) через время „ которое актуализует скрытый потенциал, действующий в реальности: "История человеческой мысли, - писал П.Сорокин, - представляет собой кладбище, на котором похоронены неверные наблюдения, а также полученные посредством такого опыта ошибочные размышления и ложные выводы. В этом отношении роль интуиции ничуть не сложнее роли ощущений или диалектики. Ни одна из них ... не может охватить всю истину. В трехмерном пространстве веры, разума и чувств общая истина ближе к абсолютной, чем истина, рожденная одной из этих форм. Точно так же всеобъемлющая истина, рождающаяся результатом интуиции, разума и ощущений, ближе к бесконечной металогической реальности, к *coincidentia oppositorum* св.Августина, Эригены и Николая Кузанского, чем чувственная, рациональная и интуитивная реальности, открытые в рамках какой-либо одной системы. Эмпирио-чувственная реальность питается чувствами, рациональная - разумом, а сверхчувственная - верой. Каждая из этих систем, взятая изолированно от других, становится менее достоверной и более ошибочной даже в рамках собственной компетентности"[41a].

Исследуя временной характер истины чувств, П.Сорокин убежден: "Интуиция в своей обычной форме как мгновенное и прямое понимание некой реальности, отличное от чувственного восприятия и логического мышления, дает знание существенных аспектов действительности, как, например, самосознание каждого из нас - "я есмь". В своей необычной форме, как харизматический и мистический дар Божий, данный только пророкам, великим мыслителям, великим художникам и великим религиозным лидерам, она открывает нам те аспекты объективной реальности, которые недоступны нашим чувствам и логике. Каждый источник познания адекватно раскрывает лишь определенные аспекты многообразной реальности: истина чувств дает знание о чувственных нерациональных аспектах объективной реальности; истина разума - ее рационального аспекта; истина интуиции - ее металогического и метачувственного аспектов.

Основы психологического подхода к проблеме художествен-

ного времени и пространства в 20-30 годы заложены работами Л.С.Выготского, где восприятие времени, пространства, ритма выражены через понятие катарсиса. На примерах рассказа И.Бунина "Легкое дыхание" и "Гамлета" Шекспира, Выготский иллюстрирует поиск адекватного выражения психологических состояний и психологии их восприятия на примере пространственно-временных инверсий и приемов и других формальных структур [42]. Разделяя реальное и литературное время (тесно связанное с композицией), Л.С.Выготский анализирует положенные в основу рассказа И.Бунина "Легкое дыхание" действительные события как материал рассказа с той художественной формой, в которой они воплощены, связывая понятие художественного движения, литературного времени и композиции, составляющих целостное функциональное единство.

Приемы художественного времени в виде монтажа в эстетике кино в 20-е годы изучались А.В.Кулешовым [43]. Мысль о двух ритмах в фильме - внешнем и внутреннем, о двух типах монтажа - быстром и медленном, о пространственно-временной природе кино подсказала А.Кулешову вывод: "Категорию времени выполняет режиссер, производя монтаж предварительный и окончательный, пользуясь материалом, заготовленным художником" [44]. Изучая практику монтажа, А.Кулешов отмечал: "вопросы закономерного распределения действия во времени, и закономерного оперирования во времени возможны только тогда, когда работа строится на измерении времени" [45].

Мировоззренческое понимание монтажа, времени в кино развито в теоретических исследованиях С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, А.Довженко, М.Ромма, Д.Вертова, В.Балаша. В.Пудовкин ввел понятие "экранного времени" и "кинематографического времени": "Создавая экранный образ любого явления, он (режиссер - Х.Г.) может уничтожить все переходные моменты и тем самым максимально сконцентрировать действия во времени до желаемой степени" [46].

В книгах "Время в кинематографе" (1923 г.), "Фотография" (1925 г.), "Время крупным планом" В.Пудовкин рассматривал кинематографический метр и ритм как средства управления зрителем, отмечая такие качества художественного времени как реляционность и прием показа "части вместо целого", разработанного Эйзенштейном, а также сжатия и "растяжения" времени.

Считая монтаж продуктивным способом мышления в искусстве, раскрывающим социальные причинно-следственные связи, прослеживая их движение во времени, С.Эйзенштейн в работах "Одолжайтесь", "Монтаж 1938", "Вертикальный монтаж" (1940 г.), "Неравнодушная природа" высказал принципиальное понимание времени кино. Как впоследствии подчеркивал М.Ромм, "Монтажное кинематографическое зрелище развивается в условных временных категориях... сцена растянута во времени по сравнению с реальной жизнью, потому что каждая секунда расстрела превращена Эйзенштейном в длительное событие: одновременно происходящие действия - катится коляска, падает женщина, бежит человек, стреляют солдаты - перечисляются последовательно. Таким образом, время растянуто при помощи дробления действия на монтажные элементы. Развернуто у Эйзенштейна и пространство. Само количество маршей лестницы колоссально увеличено..." [47].

О воображаемом, творческом времени высказывались Ф.И. Шмитт, Р.Адлер, О.Брик, Н.Пунин. Выявляя общие закономерности строения пространственных и временных искусств, Ф.И.Шмитт [48] рассмотрел специфику проявления ритма в пространственных искусствах - живописи, скульптуре, графике, архитектуре. Объединяющим принципом Ф.И.Шмитт считал ритм, которому эти искусства обязаны как средству движения. Истолкование объективного времени и воплощение самой сущности его мировосприятия средствами трех измерений на основе числа измерений даны в работе Р.Адлера [49]. Н.Пунин, экстраполируя идеи теории относительности на область изобразительных искусств, писал: "Движение в пространстве неизбежно расширит угол нашего зрения, и расширение угла зрения всегда сопровождается деформацией предмета". О пространственно-временной организации сценических искусств размышлял В.С.Мейерхольд [51] (идеи о биомеханике, о соединении сцены и зрительного зала в едином художественном комплексе, о треугольной композиции мизансцены и т.д.)

О.Брик полагал: "Художник не может уловить изменения предмета во времени и пространстве. Для того, чтобы нарисовать свою картину, он должен выключить и пространство, должен построить предмет не в реальном пространстве и времени, а в условных графических и живописных соотношениях... Фотог-

раф может пользоваться той реальной натурой, которая существует вне, до и после фотографической съемки" [52]. Так представления объективной реальности сплелись со смутной мыслью о кинематографическом методе воспроизведения длительности, течения событий во времени.

Жизненно плодотворна и глубока культурологическая концепция М.М.Бахтина о разных этапах развития искусства не только диахроническом, иерархическом, но и синхроническом, когда художественная культура каждой эпохи, представленная в произведениях искусства, оказывается особенным, уникальным и всеобщим субъектом, актуально-существующим в одном пространстве-времени, со своим собственным хронотопом, создающим диалогическое отношение. Бахтинская концепция диалогизма, предполагает продуктивную незавершенность смыслов в истории культуры, вечно становящегося и незавершенного. Слова в движущейся непрерывности культурно-исторического общения - контекста контекстов, именуется Бахтиным "большим временем", позволяющим переместить "третьего" в пространство культуры многомирного и многоголосого мира, чтобы через "другого" в диалоге с ним получить возможность связать трансцендентный момент в индивидуальном познании с реальным миром и историей, дабы возник диалог с другим человеком - современником или другой эпохой.

Исследуя на обширном материале европейского романа, начиная с авантюрных романов Гелиодора, Тацита, Лонга и других до романа XX века развитие и типологию пространственно-временных форм как проблему жанра, М.М.Бахтин писал: "Умение видеть время, читать время в пространственном целом мира и, с другой стороны, воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон, раз и навсегда готовую данность, а как становящееся целое, как событие, это умение читать приметы хода времени во всем, начиная от природы и кончая человеческими нравами и идеями (вплоть до отвлеченных понятий)". [53].

Акцентируя внимание на жанровом аспекте содержания, М.М.Бахтин предложил историческую классификацию романного жанра по принципу построения образа главного героя. Наряду с романом странствий, романом испытаний и биографическим романом исследователь особо выделил роман воспитания. Содержательно-структурной доминантой романа воспитания, его главным

критерием Бахтин считал "освоение исторического времени и исторического человека в нем": "время вносится внутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни". Говоря о трех основных факторах формирования романа этого типа, М.М.Бахтин наметил три характерные черты:

- 1 - новый образ человека (становящийся, неготовый герой);
- 2 - радикальное изменение пространственно-временной картины мира ("в противоположность статическому единству здесь дается динамическое единство образа главного героя. Сам герой, его характер становятся переменной величиной в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа");

- 3 - своеобразие слова в романе (романное "многоязычие", изображение разноречивого мира) [54]. Каждый из этих аспектов получил самостоятельную разработку в трудах выдающегося ученого.

Бахтин не ограничивается частными наблюдениями, он разрабатывает учение о хронотопе [55]. Определяя хронотоп как "существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений", М.М.Бахтин замечает: "Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и влиянием примет характеризуется художественный хронотоп. Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы" [56]. Особое внимание уделено хронотопу дороги, когда герой большого художественного повествования находится в пути: "пространство наполняется реальным жизненным смыслом и получает существенное отношение к герою и его судьбе" [57]. Выключаясь из повседневного бытия, герой в пути контактирует с разными людьми. Благодаря этому достигается особая интенсивность и философская содержательность романтического сюжета. "Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом" [58].

Типичные хронотопы - это хронотоп встречи, хронотоп дороги и замка в черном романе, фольклорные основы раблезианского хронотопа и идиллический хронотоп, хронотоп гостиной-салона (Бальзака, Стендаля), хронотоп провинциального

городка (Флобер, Чехов), хронотоп порога у Достоевского. М.М.Бахтин подчеркивал: "произведение и изображенный в нем мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение... Этот процесс обмена, разумеется, сам хронотопичен... можно говорить даже об особом творческом хронотопе, в котором происходит обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения" [59]. Размышляя о типах организации художественного времени в романе, М.М.Бахтин выделил "мгновенное" у Достоевского и "длительное" (биографическое) у Толстого.

Исследователь убежден: "В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным... Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях. Эти взаимоотношения между хронотопами уже не могут входить ни в один из взаимоотношающихся хронотопов. Общий характер этих взаимоотношений является диалогическим (в широком понимании этого термина). Но этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) хронотопов: он - вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Он (этот диалог) входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей. И эти миры также хронотопичны" [60].

Поскольку "всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов" [61], М.М.Бахтин выделил внутреннее художественное время и внешнее художественное время [62], определяющие эстетического субъекта - читателя и автора - творцов формы, откуда исходит их художественная формирующая активность.

В конце 20-х годов понятия "абстракция времени", "переживание времени", являющиеся его преодолением, использовал Дьердь Лукач в "Теории романа" (1920 г.). При анализе "Сентиментального путешествия" А.Стерна, Д.Лукач высказал соображения о времени рассказчика и времени рассказа, не различая реального и художественного времени. Исследуя художественное время кино, Дьердь Лукач обратил внимание на роль темпа и

ритма при таком воссоздании и пересоздании действительности, использование которого для выражения скачка за пределы нормальной повседневности позволило, в частности, Эйзенштейну и Пудовкину превратить великие события русской революции в грандиозные символы фундаментальных народных проблем [63].

Время в плане поэтики исследуют В.М.Фишер, (статья о временной технике Тургенева), А.Слонимский, В.Ф.Переверзев, Г.Волшин и А.Цейтлин (статья о времени в творчестве Достоевского) [64].

Перу А.Г.Цейтлина, занимавшегося психологией творчества и стилем, принадлежит первая обзорная энциклопедическая статья о времени в искусстве, помещенная в Литературной энциклопедии в 1929 году, где время оказывается основной и непременной предпосылкой сюжетного развертывания: "Повествование в литературе всегда расположено "во времени", всегда развивается по законам внешней (хронологической) последовательности и внутренней (каузальной) обусловленности настоящего и будущего - прошлым. Искусство, как и всякое иное тоническое искусство, немисливо вне временных рамок. Расположение эпизодов сюжета во времени столь же характерно для поэзии, как расположение их в пространстве - для изобразительных искусств", что говорит о важной роли времени в организации поэтической структуры, ее стилистического, изобразительного, языкового плана, о переживании персонажей со стороны их временной продолжительности, о временных ремарках, существенно влияющих на языковую ткань поэтических произведений и динамизирующих повествование; о временном колорите, о поэтической структуре временной протяженности произведения, и ее конструктивной роли в поэтической композиции, определяющей общую протяженность сюжета и диспозицию его эпизодов.

Отдавая дань влиятельному тогда вульгарному социализму, А.Г.Цейтлин писал: "Выполняя определенное назначение в системе стиля, временная техника всегда обусловлена бытием и сознанием творящей данный стиль классовой группы. Трудно было бы искать в пьесах Островского быстрых и энергичных темпов развертывания - их не было в самом быту купеческого Замоскворечья с медлительностью и патриархальностью его уклада, с инертностью его психики. С другой стороны, не слу-

чайно мы находим эти энергичные и быстрые темпы у драматургов немецкого экспрессионизма - Кайзера, Витфогель. Они питаются здесь глубочайшими разломами в бытии послевоенной Германии, в психологии той мелкой буржуазии, которая обусловила собой творческие устремления экспрессионистов" [65].

В работах, посвященных времени в литературе, А.Г.Цейтлин стремился дать читателю возможность яснее почувствовать социологическую обусловленность временной техники путем сопоставления, например, романов "Обломов" Гончарова и "Преступление и наказание" Достоевского из различия временных приемов, детерминированных бытием питающих оба стиля социальных групп, различием их психологической настроенности и устремленности.

С середины 30-х годов до начала 40-х отечественная эстетическая наука не оставила серьезных исследований о времени в искусстве, поскольку были репрессированы ведущие теоретики Л.А.Флоренский, А.Ф.Лосев, М.М.Бахтин, В.С.Мейерхольд, Д.С.Лихачев, Б.В.Раушенбах и другие.

И все же в трудах В.Я.Проппа и М.М.Стеблина-Каменского можно обнаружить отдельные замечания о времени. Особенности организации восприятия художественного пространства времени исследовал в 1941 г. Л.В.Пумпянский на материале стихов Пушкина и Лермонтова [66].

В конце 50-х годов кафедрой эстетики ВГИКА проводится сессия, посвященная 50-летию юбилею книги В.И.Ленина "Материализм и эмпириокритицизм", и интерес к проблеме времени пробудился вновь.

В этот период возобновляет свои изыскания В.А.Фаворский, начавший их, как и Л.Ф.Жегин, еще в 20-е годы. Он сумел завершить их к началу 60-х годов. Рассматривая пространство как "протяженность материи", В.А.Фаворский кроме зрительной деятельности, воспринимаемой одномоментно, различает видимую цельность, получающуюся в процессе протекания во времени кругового "осязания" предмета. Именуя осязательную цельность конструкцией и как организованное во времени движение, В.А.Фаворский в качестве главного критерия (после движения и времени) выделяет цельность.

Понимая конструкцию не как скелет произведения, а как построение произведения во времени через движение, В.А.Фа-

ворский анализировал горизонтالي и вертикали из особенностей их восприятия. В трактовке обратной перспективы Фаворский исходил из неизменного принципа изобразительной поверхности. Если в египетском искусстве она была безгранично плоскостной и постигалась через движение-конструкцию, а в греческом искусстве - правильно ограниченной, глубиной, пронизанной зрительной цельностью (композицией), то в византийском искусстве изобразительная поверхность характеризуется предельным сжатием по крайней мере до сферы, так что зрению уже не остается движения, последнее совершается как бы самой плоскостью, причем все боковое или далекое воспринимается смотрящим одновременно. Благодаря этому время и движение сливаются в один момент, "вчера" и "сегодня" выступают неразчислимо" [67].

Всякое восприятие художественного произведения происходит во времени. В.А.Фаворский подчеркивал: "смысл композиции в том, чтобы изобразить время. Композиция - это и есть соединение разновременного в изображении. Но если мы остановим модель и сами остановимся, то все равно будет время в нашем восприятии, так как мы обладаем двумя глазами - бинокулярностью... Он (художник - Г.Х.) выключает время, насколько это возможно, в этом ему помогает система перспектив, он ограничивается одним глазом, потому что двуглазие, стереоскопия - уже время, сжатое до момента, - и копирует натуру механически, так как видит один глаз подобно моментальной фотографии... Но время ждет, когда ему ворваться. Оно входит и распоряжается всем изображенным: подсовывает то, что должно смотреться после, - в первую очередь; подсовывает в полном беспорядке; с тем, что должно смотреться в глубину, рядом - то, что должно смотреться на нас..."

В.Фаворский отмечает ограниченность системы прямой перспективы: "она не учитывает время. Уже это одно делает то, что она изображает, нереальным. Кроме того, она правильна только относительно поля зрения и то неточно". Характеризуя бинокулярность, стереоскопию как явление двуглазия, В.А.Фаворский пишет: "замечательное явление, получается сжатие времени в один момент и, следовательно, опыт изображения единовременно разновременного" [68].

Рефлексируя по поводу композиционного оформления изоб-

ражения и создания с помощью его разных миров, среди которых "одни - пропускаются нами в их прошлое, а другие - становятся настоящим" [69]. В.А.Фаворский как бы рассекает произведение по плоскости, касающейся содержания и формы, показывает отношение предмета к пространству и времени и то, как сложная и разнообразная в своей цельности форма дает стиль и мировоззрение автора и эпохи, становясь сгустком психологических ощущений художника.

Вопрос о пространстве и времени в искусстве рассмотрен В.Ф.Асмусом в работе "Чтение как труд и творчество", где отмечено гносеологическое преувеличение эстетических различий между искусствами, восприятие которых протекает во времени, и искусствами, произведения которых (живопись, скульптура) доступны "единовременному" обозрению в пространстве. "Единовременность эта относительна. Мое созерцание картины не только есть процесс, так же длящийся во времени, как и чтение поэмы и романа. Время участвует и в эстетическом результате восприятия живописного, скульптурного, архитектурного произведения. Время необходимо для сплавления всех деталей рассматриваемого зримого целого в единство - для понимания, даже для простого восприятия отношений между целыми и частями" [70].

В середине 60-х годов написаны работы Б.В.Раушенбаха. На материале искусства Древнего Египта, Средних веков (Византия, Древняя Русь, Индия, Иран) и творчества Сезанна с учетом психологии зрительного восприятия и с помощью математического аппарата анализируется теория пространственных построений в изобразительном искусстве [70а]. Располагая возникавшие в процессе исторического развития геометрические изобразительные средства в некотором условном хронологическом порядке, ученый рассмотрел четыре последовательно возникавшие принципа изображения трехмерного пространства на плоскости: чертежные методы, аксонометрические методы (и их трансформации), систему классической линейной перспективы (в процессе ее сравнения с другими методами и системами) и жесткую перцептивную систему перспективы у Сезанна. Эта последовательность оказалась сопоставимой с историческим ходом развития. Констатируя постепенное усложнение применявшихся систем, фиксируя элемент развития (в основе всех четы-

рых методов лежит принцип проекций, осуществляемый и развиваемый различным образом), Б.В.Раушенбах заключает: "усложнение математических основ происходило "само собой" в связи с изменением и, как правило, усложнением задач, ставившихся перед художниками в процессе исторического развития культуры"[70б]. Оставив за рамками своего анализа сложное и многоплановое влияние различных художественных школ друг на друга, различные этапы в историческом развитии стиля, Б.В.Раушенбах стремился выявить рациональные корни пространственных построений, которыми пользовались миниатюристы Индии и Ирана, чтобы передать геометрию объективного пространства. Исследователь констатирует, что в живописи с течением времени изменялись не только ее художественная направленность, художественный образ, но и геометрия изображения.

Анализ применявшихся в разное время художниками "геометрий" показал: "все они целесообразны, основаны на реальных свойствах человеческой психики, в частности, психологии зрительного восприятия, все в той или иной мере условны, а "научная" перспектива эпохи Возрождения вовсе не является неким абсолютom, к которому столетиями и с трудом стремились художники"[70в]. "И если живописец хочет передать не видимую, а объективную геометрию, то он будет вынужден пользоваться приемами, родственными тем, которые были в ходу в Древнем Египте. Приемы линейной перспективы эпохи Возрождения, средневековой обратной перспективы и особые способы древнеегипетского изображения были результатом хотя и традиционно обусловленной, но сознательной позиции художника." [70г].

А.Ф.Жегин исследует пространственно-временное единство живописного произведения. По мнению А.Ф.Жегина, в формальной структуре живописного произведения характеристики пространства, времени и материального связываются в один узел функциональных зависимостей, как это устанавливается теорией относительности для космической системы в целом. В таком случае, живописное произведение в подлинном смысле "микроскоп" [71]. Физико-геометрические структуры "иконных горok", у А.Ф.Жегина явились связующим звеном между образом и степенью материальной насыщенности изображений в темпах временного течения: "Надо всем главенствует образ, задуманный художником, определяя свое темпоральное и пространственное вы-

ражение. В условиях расширенного пространственно-временного охвата и замедленности темпов возникает сфера чистого образа. Всякое подлинное произведение живописи есть приближение к такой сфере" [72].

Структурно-генетический подход к проблеме времени наметчен в трудах В.Я.Проппа и М.И.Стеблина-Каменского. Он продолжен структурно-функциональным семантическим анализом у Ю.М.Лотмана, В.В.Иванова и В.Н.Топорова.

Знаково-смысловая характеристика текста у Ю.М.Лотмана, В.В.Иванова, В.Н.Топорова выделяла среди особенностей временных характеристик такие элементы уровней как мифологическое время, сказочное время, историческое время и время рассказчика. Классифицируя виды художественного пространства, Ю.М.Лотман вычленил точечное, линейное, плоскостное, объемное пространство, где "язык пространственных отношений - не единственное средство художественного моделирования, но он важен, т.к. принадлежит к первичным и основным. Даже временные моделирования представляют собой вторичную надстройку над пространственным языком" [74]. У Ю.М.Лотмана находим глубокие замечания о чувстве времени в Средние века на Руси [75].

Понимая время в искусстве как цепь знаков, расчлененных на значимые элементы, Ю.М.Лотман предположил в искусстве кино существует лишь "настоящее время": "Любую картину, имеющую в реальной жизни пространственную протяженность, в кино можно построить как временную цепочку, разбив на кадры и расположив их последовательно. Только кино - единственное из искусств, оперирующее зрительными образами, - может построить фигуру человека как расположенную во времени фазу" [76]. Ю.М.Лотман высказал принципиальные суждения о художественном времени в театре: "Театральный текст делится на сегменты, отгороженные один от другого антрактами и занавесом, - действия. Здесь сегментация явная, выраженная прерывами в художественном времени". ...Однако театральный текст сегментируется не только на действия, но и на явления. Переход от явления к явлению на сцене происходит не скачком, а непрерывно, сохраняя видимость сходства с течением событий в жизни. Но каждое новое явление приносит сгусток действия, представляя собой организованное целое с явными структурными

границами. И если на сцене эти границы выражаются лишь понижением напряжения действия, переходом к новому действию и т.д., то есть реализуются в категориях содержания, то в печатном тексте пьесы, который выступает по отношению к ней как метатекст, словесное описание несловесного действия-явления разделены графически: пробелами, типографскими заглавиями и пр." [77].

Отношение пространственно-временной характеристики объекта к пространственно-временной природе модели, во многом определяющей ее сущность и познавательную ценность, убедили Ю.М.Лотмана: "если перевод категорий объективного мира на язык художественного текста определяется актом творчества, а не автоматизмом ситуации, кода или любой иной заранее данной и поэтому полностью предсказуемой системы, то содержательность получаемой модели резко возрастает. Поэтому естественно, что художник стремится обрести свободу от автоматизма отражения пространственно-временных параметров мира в кино" [78].

В начале 60-х годов Д.С.Лихачев существенно обогатил теорию художественного времени наблюдениями над материалом народных сказок и древнерусских текстов как явлений самой художественной ткани литературных произведений [79]. Ученый обратил внимание на то, что в летописи, в житиях святых, в исторических повестях - "это главным образом перемещения в пространстве, походы и переезды, охватывающие огромные географические пространства. Жизнь тут мыслится как "проявление себя в пространстве", "это путешествие на корабле среди моря житейского". Сказ нередко начинается с "пути" героя вдали от дома [80].

Согласно Д.А.Лихачеву, "...пространство в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем. Оно динамично, оно создает среду для движения, и оно само меняется, движется" [81]. Пространство сказки безгранично, бесконечно, тесно связано с действием и не имеет отношения к реальному пространству, как и пространство сна. Реальное время не властно над сказочным, властно только событийное. Есть только последовательность событий, которая является художественным временем сказки. Зато рассказ не может вернуться назад, не перескочив через последовательность событий.

Действие однопавлено, и вместе с ним тесно связано художественное время [82].

Д.С.Лихачев пришел к выводу: "литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время его объект, субъект и оружие изображения. Сознание и ощущение движения и изменяемости мира в многообразных формах времени пронизывает собой литературу" [83]. "Время - это явление самой художественной ткани произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое и философское его понимание писателем".

Д.С.Лихачев ввел понятия авторского времени (время повествователя, автора, рассказчика), читательского времени (время, потраченное на восприятие произведения), повествовательного времени (время, охваченное повествованием), изображенного читательского времени. Д.С.Лихачев отмечал: "авторское время может быть неподвижным, как бы сосредоточенным в одной точке, из которой он ведет свой рассказ, но может и двигаться самостоятельно, имея в произведении свою сюжетную линию" [81]. Когда авторское время подвижно, автор то обгоняет повествование, то отстает от него, то идет в ногу с событием; автор может отделиться от событий, писать как бы по воспоминаниям.

Д.С.Лихачев размышлял о "закрытом" и "открытом" времени: "Время произведения может быть закрытым, замкнутым в себе, не связанным с историческим временем, или "открытым", протекающим на фоне исторической эпохи. "Закрытое" время совершается только в пределах сюжета, не связано с историческим временем вне пределов произведения. "Открытое" время ... предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета" [85].

По Д.С.Лихачеву, "художественное время стремится выключить произведение искусства из реального времени, создать свое время, независимое от реального" [86]. Подразделив время литературы на время фактическое и время изображенное, Д.С.Лихачев отметил разнообразие его вариантов. Время изображенное он поделил на время сюжета, время автора, время исполнителя и изображаемое время. Д.С.Лихачев предположил: "различие художественного времени есть в конечном счете раз-
вие по преимуществу одной его формы - формы художественно-

го настоящего времени" [87]. Показывая, сколь остра и обнажена в фольклоре форма настоящего времени, Д.С.Лихачев замечает: "Слушатели былины верят в действительность героев, в действительность действия, ждут возможности иного исхода при повторном исполнении былины, как те мальчишки, которые по многу раз ходили смотреть кинофильм "Чапаев", в надежде, что в какой-нибудь из сеансов Чапаев все же всплывет и не утонет [88].

Д.С.Лихачев убедительно доказал: форма настоящего времени сюжетного действия не может быть абсолютно и окончательно закреплена за каким-нибудь одним из ее жанров. С той или иной степенью остроты она ощущается во всех литературах, но она общезначима для каждого рода художественной деятельности. Неосновательны возражения В.И.Чередниченко в адрес Д.С.Лихачева относительно того, что время сюжетное, авторское и читательское не могут быть составными частями художественного времени (а их он считает "несопоставимыми и несравнимыми системами") [89]. Уточнить можно то обстоятельство, что ученым рассматривается лишь отношение реального времени к авторскому времени, хотя идеальное и реальное времена могут быть и в сюжете и в авторской действительности.

В конце 60-х годов в Москве философы проводят два симпозиума по проблеме времени. Во ВГИКе искусствоведы в 1970 году публикуют сборник "Проблема времени в искусстве и кинематографе". Вскоре в Ленинграде комиссия по художественному творчеству во главе с М.С.Каганом начинает комплексное изучение художественного времени. Ее итог - конференция в Ленинграде в 1972 году и сборник "Ритм, пространство и время в литературе и искусстве" (1974 г.) [90]. 1978 год для темпоралистов особенно плодотворен; в марте-апреле проблема художественного времени обсуждается в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина ("Театральное пространство и время во Флоренции XVI-XVII веков"), а в мае - в кинотеатре "Иллюзион" (читается цикл лекций "Проблема времени и пространства в кинематографе"), в театральном клубе МГУ Б.Кузнецов делает доклад "О необратимости времени в физике и театре". В 1984 г. вышла первая коллективная монография "Пространство и время" ИФ АН УССР (Киев), затем сборник "Ритм, пространство и время

в художественном произведении" (Алма-Ата, 1984), в 1984 г. и 1986 г. проходят две конференции "Пространство и время в литературе и искусстве в Даугавпилсском педагогическом институте [92]; в 1988 г. в Ленинграде международный симпозиум "Музыка и время" (с участием 12 ведущих темпоралистов и эстетиков ФРГ), результатом которого стал коллективный труд "Пространство и время в искусстве" (1988 г.) и Всесоюзный методологический семинар в Саратове в июне 1989 года "Диалектика реального и художественного времени", в том числе "Бахтиновские чтения" в Саранске в октябре 1989 года. Начиная с конца 70-х до конца 80-х годов кандидатские диссертации Н.И.Джохадзе, С.А. Бабушкина, Г.И. Слепухова, О.Я.Ремеза, О.А. Уроженко, О.И. Притыкиной, Р. Гасилиной, Ю.Васильева исследуют этот феномен в разных искусствах. Понимание художественного времени разрабатывается в следующих аспектах:

1) Художественное время как явление искусства рассматривают Э.Ф. Володин, А.Ф.Ржевская, О.С.Семенов, Мартыненко, Б.Виппер, В.Фаворский, М.П.Храпченко, В.И.Холопова, О.Я.Ремез, М.С.Каган, Д.Н.Медриш, Б.В.Раушенбах, Г.И.Панкевич.

2) Как важнейшую характеристику художественного образа (И.Б.Родянская, В.В.Днепров, Т.Л.Мотылева, В.А.Глазычев, А.Д.Бредер, С.А.Бабушкин).

3) Как элемент художественной формы и стиля в статьях (В.В.Виноградов, В.Г.Гачев, М.И.Бахмутский, И.П.Смирнов, С.А.Даниэль).

4) Как элемент художественного содержания, сюжета, темы, идеи отдельного автора (В.А.Марков, А.М.Цилевич, М.М.Гиршман, Д.Н.Медриш, Е.Д.Кукушкина, Г.В. Стадников, Ф.П. Федоров, Л.Н.Королева, Е.В. Душечкина, П.П. Новинская, П.А. Руднев, И.А. Попова, М.И. Бенч, Ю.Н. Чумаков, В.О. Баевский, И.М.Никитина, В.И.Чередниченко, Р.Г. Каралашвили, Р.И. Енукидзе, И.К.Дунаевская, Э.Б. Мекш, К.Н.Степанова, И.А. Дубашинский, М.В.Трейлоп, В.И. Яценко).

5) Как момент эволюции пространственно-временных представлений в художественной картине мира (Н.Б.Зубарева, Р.А.Забор, Е.В. Рейтерович).

6) Как элемент жанра (А.Г.Богланова, Ю.М.Лотман, Н.О.Осипова, И.С. Жемчужный, Л.А. Козыро);

7) Как явление языка художественного произведения (З.Я.Тураева, М.Н.Горностаев, Ю.Н.Караулов, Е.Б.Гончаров, Е.М.Михайлова, Г.К.Манько, Ю.В.Ванников).

8) Как способ организации пространственно-временного континуума художественного произведения (М.А.Сатаров, Э.Ф.Володин, А.П.Гризун, И.О.Шпиньов, Г.С.Комарова, Ю.К.Тальвет, В.П.Мазурик).

Заслуживают внимания определения художественного времени у Н.Драгомирецкой, И.Б.Роднянской, Н.К.Гейя, М.С.Кагана, З.Я.Тураевой, Г.И.Слепухова, В.И.Чередниченко, С.А.Бабушкина, Н.Джохадзе, О.И.Притыкиной, В.Н.Ярской, Ю.Г.Васильева.

В словаре литературоведческих терминов Н.Драгомирецкая определяет время в литературе как форму "бытия и мышления; как изображение словом в процессе изображения характеров, ситуаций, жизненного пути героя, речи": "Противопоставление времени (имеется в виду противопоставление настоящего- прошлому - Х.Г.) обнаруживает взаимную неполноту и недостаточность веков и форм жизни, невозможность контакта, взаимодействия между эпохами" [93].

По замечанию Н.К.Гейя, "направление времени в произведении трансформируется в движение повествования от раскрытия причин к изображению цели, происходит утверждение одних и отрицание других сторон действительности. От постижения прошлого искусство переходит к проникновению в будущее, от детерминированного характера к детерминированному идеалу, а точнее, стремится познать ход жизни от прошлого к будущему" [94].

Подчеркивая идеальность и иллюзорность художественного пространства и времени как образных моделей действительности, создаваемых в художественных произведениях, М.С.Каган указывал на их зависимость, с одной стороны, от объективных свойств реального пространственно-временного континуума и, прежде всего, от "неразрывности в нем пространства и времени", а с другой - от цепи "субъективных факторов" [95]: от исторической изменчивости общественного, и в частности, художественного сознания; от установок творческого метода каждого художественного направления; от идеологических, психологических и гносеологических позиций художника, наконец, от конкретной задачи, которую один и тот же художник ставит в

разных произведениях.

Определение И.Б.Роднянской художественного времени и художественного пространства как важнейших характеристик художественного образа, организующих композицию произведения и обеспечивающих его восприятие как целостной и самобытной художественной действительности [96], дополняется Слепуховым [97], исследовавшим художественное время и пространство как специфические, природно-исторические, материально-идеальные формы бытия искусства, характеризующиеся содержательностью и диалектическим единством объективных и субъективных моментов, находящих выражение в композиционной пластичности, размеренности и упорядоченности художественного творчества, особым образом организованной структуре художественного произведения. Эти особенности художественного времени и пространства позволяют им стать реальным базисом и одновременно инструментом для создания художественного образа тех или иных общественных, идейных, этических, художественно-эстетических отношений в произведении искусства.

В.И.Чердниченко [98] в типологии временных отношений в лирике и в сюжетном времени как структурно значимом для литературы отстаивает недопустимость рассмотрения в качестве составных частей художественного времени - авторское и читательское время. Вызывая ряд возражений, концепция В.И.Чердниченко представляется плодотворной благодаря введению понятий "временной сегмент" и "временное поле". Временной сегмент, являющийся структурной единицей поля, понимается В.И.Чердниченко "как временной объем одного обособленного события или совокупности не разобщенных друг с другом событий (то есть событий, расположенных по принципу сильной последовательности). Временное поле произведения - это сумма всех временных сегментов. Ряд параллельно совершающихся событий можно условно приравнять к одному событию".

В.И.Чердниченко полагает, что отличие художественного времени от психического состоит в том, что "художественное время, являясь ощущаемым, воспринимаемым и представляемым временем, не апеллирует к мыслительной деятельности субъекта, и что в его рамках могут быть реализованы эстетически значимые события". Не упуская из виду их глубокого генетического родства (оба являются временем опыта индивида и

шире - человеческих коллективов, это родство поддается естественной интерпретации: ведь художественное время выдвинулось в ходе культурно-исторического процесса, когда зародилось искусство). Чередниченко вводит два уточнения: первое, в рамках художественного времени события и не оцениваются (то есть не требуют умозаключающей работы мысли), а непосредственно переживаются в чувственной форме, естественнее соотносить художественное время с теми областями психического времени, которые не затрагивают мыслительных процессов (сенсорных, перцептуальное время); второе, для ограничения объема понятия исследователь настаивает говорить об эстетически значимых событиях литературной действительности (литературных событий), "поскольку не все эстетически значимые события являются событиями литературной действительности".

В.И. Чередниченко акцентирует внимание на эстетически значимых событиях литературной действительности, художественное (литературное) время понимает как психически переживаемое (ощуемое, воспринимаемое, представляемое) время эстетически значимых событий, локализирующихся в литературной действительности; а также перцептуальное время литературных событий; образное время литературных событий; чувственное время литературных событий. В. Чередниченко усматривает психическую природу художественного времени в том, что вне воспринимающего субъекта оно не существует. Психическая обусловленность художественного времени приводит к определенной вариантности его восприятия, при которой адресат (читатель) может приписать художественному времени ряд функций, не предусмотренных отправителем (автором). Указанное расхождение, по мысли исследователя, может явиться также следствием временной разобщенности отправителя и адресата, причем вероятность расхождения в восприятиях между отправителем и адресатом тем больше, чем больший промежуток физического времени их разделяет. Формулируя данный тезис иными словами, В. Чередниченко полагает: "Вероятность искажения первоначального смысла эстетической информации тем больше, чем больший промежуток физического времени разделяет отправителя и адресата", доказывая историческую обусловленность художественного времени.

В этой связи больше убеждают замечания В.Набокова о том, что сам процесс изучения знаков в пространстве и времени, содержание книги стоят между нами и художественным восприятием: "Когда мы любим живопись, мы не должны двигать глазами определенным образом, даже если, как в книге, картина содержит элементы глубины и развития. Элемент времени фактически не проявляется при первом контакте с картиной. Читая книгу, мы должны иметь время, чтобы ознакомиться с ней. У нас нет физического органа (как глаз в отношении живописи), который воспринимает картину в целом, а затем любит ее деталями. Но при втором, или третьем, или четвертом прочтении мы, по сути, ведем себя с книгой, как с живописью. Однако не будем смешивать физический глаз, этот чудовищный шедевр эволюции, с мыслью, еще более чудовищным достижением. Книга, неважно какая - труд художественный или научный (разграничительная линия между ними не так ясна, как обычно думали) - книга художественной литературы прежде всего обращается к сознанию. Сознание, мозг, вершина трепещущего позвоночника и есть или должны быть единственным инструментом, применимым к книге"[99].

В работах С.А.Бабушкина, В.В.Селиванова, В.Н.Ярской, О.И.Притыкиной, Е.Г.Яковлева, В.В.Прозерского говорится о перекодированности пространственно-временных характеристик при воссоздании и осмыслении художественного образа. Выделяются две взаимосвязанные, но качественно различные стороны художественного восприятия: "зритель одновременно воспринимает произведение искусства как материальный объект, существующий в реальном физическом времени и в трехмерном пространстве, и как материальную модель, несущую в себе идеальный художественный образ, существующий в идеальном художественном времени и пространстве. Второй ряд восприятия, существующий на базе первого ряда, у С.А.Бабушкина воссоздает "идеальное художественное время и пространство как эстетический фактор" [100].

Выявляя в качестве специфически художественных особенностей музыкального времени его материально-идеальную, объективно-субъективную, природно-историческую обусловленность, образный характер, идейно-содержательную, художественно-смысловую сущность, целостность актуального бытия в

единстве акустической, концептуальной и перцептуальной сторон, обнаруживая его сложную физико-психолого-социальную природу, О.И.Притыкина [101] стремится показать диалектическую неразрывность качественных и количественных характеристик музыкального времени.

По замечанию В.Н.Ярской, "дихотомичность программы художественного времени, которая специфически реализует дополнительность субъекта и объекта изображения, недвусмысленно ставит вопрос и об особом (дихотомичном, дополнительном) проявлении движения и художественной темпоральности" [102]. Ю.Г.Васильев полагает: "влияние моделей художественного времени на содержание произведения искусства связано в итоге не только с операционной активностью категории времени в процессе движения формы, но и с рефлексией многослойной "темпоральной фактуры и отражаемого объекта"[103]. Как метко заметил В.Прозерский, имея общую пространственно-временную природу бытия, искусства различаются по формам и модусам пребывания в ожидании "своего часа" [104].

В исследовании художественного и грамматического времени З.Я.Тураевой говорится: "Не существует однозначного соответствия между художественным временем и грамматическими средствами его выражения. Инвентарь средств, участвующих в моделировании временных отношений в художественном произведении, очень богат. В него включаются средства различных уровней, образная система языка, композиция произведения и т.д. ... Между художественным и грамматическим временем существует определенная иерархия. Художественное время есть категория более высокого ранга. Оно подчиняет себе грамматическое время как одно из средств своего выражения. Участие видо-временных форм в создании художественного времени обуславливает их многозначность. Подчиненность грамматического времени художественному отражается в реляционном характере всей видо-временной системы на уровне текста"[105]. Тураева указывает на теснейшие связи художественного (сюжетного) времени с временем авторским, которые образуют зачастую нерасчленимую триаду, ибо художественное время - "это соотношенность событий, установление ассоциативных, причинно-следственных, психологических связей между ними, создание сложного ряда событий, выстраиваемых в сюжете"[106].

Г.Манько, рассматривающий художественное время не как физическую протяженность, а как темпоральные образы, которые возникают в психике реципиента в качестве модификаций времени кино, выделяет: а) представление зрителя об авторском субъективном времени; б) образно-эмоциональную информацию аудитории об "объективном" времени действий, перцепций, событий; в) художественное впечатление, касающееся восприятия времени персонажами. На основании этого он выделяет шесть компонентов: реальное экранное время в ходе киносеанса; зрительские доэкранные "динамические стереотипы"; нейтральный для данного фильма темпоритм; художественные впечатления, связанные с "расписанием" событий, действий, процессов, - их эмоциональная интерпретация персонажами и их авторским восприятием (как оно осознается аудиторией)[107].

Неповторимый характер времени, его восприятие в культуре итальянского Возрождения, а также внутренняя структура гуманистического мышления раскрыта А.М.Баткиным. Описывая привычку "*istimare il tempo*" ("вести времени счет"), новое отношение ко времени ("сбережение времени", связанное с духом организации и деловым ритмом ренессанса города), время как ристалище добродетели (*virtus*), "время гуманистов", продолжающее сакральную (особенно христианско-неоплатоническую) традицию, но в то же время снимающую дуализм бренного времени и трансцендентной вечности, исследователь увидел возвышение самоосуществления личности в ее краткий жизненный срок как посюстороннее торжество божества в человеке [108].

Е.Г.Яковлев, поставив вопрос об изучении времени "субъекта художественного восприятия", различает психологические вопросы времени художника как творца, автора произведения, и вопросы физико-биологического времени его как человека-индивида с конечным существованием, будь то уход в сферу индивидуализма, либо в глубинные пласты социального времени[109].

Феноменологически ориентированные отечественные концепции (М.Бахтин, А.Лосев, Мелетинский) описывают динамические темпоральные художественные структуры через качественные координаты человеческого существования в "вечных объектах" (художественных творениях), буда творческую энергию - креативность субъектов эстетической коммуникации как непрерыв-

ное самосозидание во времени, когда снимается в интраисторическом партикулярность исторического, а уникальное, самобытное, индивидуально-неповторимое художественное творение предстает как подлинно универсальное.

Своеобразие отечественных концепций - попытка внести гуманистические, экологические мотивы в теорию эстетического познания, их антисциентистская направленность - поиск параметров, определяющих специфику различных языков искусства. И если с середины 30-х годов методологической ошибкой отечественных концепций был "объяснительный монизм" - объяснение сложного из одного-двух свойств элементов, без учета причинных связей, образующих сложную сеть системной целостности, то с начала 70-х годов отечественная темпоралистика устремляется в сторону конструктивной теории множеств, многозначных темпоральных систем, исходя из принципов неклассической логики, придавая большое значение модальной, интуиционистской, вероятностной, бесконечнозначной логике, новаторским темпоральным смыслам, инструменталистской трактовке концептуальных схем в эстетической науке. Очищение языка эстетической науки от псевдомарксистских псевдонаучных понятий мировоззренческого плана, стремление к эмпирическому обоснованию эстетического знания - характерная черта последних лет[110].

Глубокая обстоятельная разработка логико-семантических проблем (Е.Мелетинский, Ю. Лотман, В.Иванов) задала новый ракурс семантической интерпретации как содержательной культурно-символической эстетической теории - новую парадигму отечественным концепциям.

Единство иррационального и рационального как путь адекватного постижения художественной реальности позволил отечественной эстетической мысли XX в. обнаружить подлинную "онтологию жизни", выявить всеобщие темпоральные эстетические характеристики человеческого существования - найти те пространственно-временные модусы упорядочивающие человеческое бытие в плане вечных истин - генерализацию человеческой субъективности по законам красоты через самосозидающий атом опыта художника, придающего мирозданию порядок, задающего фундаментальную артикуляцию бытию, познанию и человеческой деятельности.

ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТРУКТУР (Опыт эстетической хронологии)

"... и покинув корабль,
Натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился
Пространством и временем полный."

О.Мандельштам

Обзор панорамы эстетических суждений о художественном времени, вобравший опыт мировой эстетики и ряда влиятельных современных теорий - феноменологии, духовно-исторической школы, экзистенциализма, герменевтики, культурно-исторической школы, позитивизма, структурализма и других, в том числе исторических и эмпирических штудий, репрезентативного тезауруса темпоральных хроноструктур эстетической деятельности (взаимно дополняющих, порой обвиняющих друг друга в заблуждениях), оригинальность их подходов и малоизученность способов истолкования ментальности подсказал *velis rolis* через *diafonia ton dixon* - диссонанс мнений интеграционную дискурсивную синтетическую концепцию эстетической хронологии на основе нового представления о художественном мышлении, развернутом в структурно-синхронном и генетических диахронном аспектах. Это позволило, не усеивая путь трупами предыдущих философско-эстетических систем, попытаться через озарение открыть в прошлых концепциях арсенал и сокровищницу для нашей теории. Осваивая проделанное прошлой эстетической

мыслью, мы постараемся двинуться вперед, ведь "поглощаемое исчезает в поглощающем и поэтому, исчезая, сохраняется" [1].

Из множества осколков, собранных воедино, в величественной мелодии интеллектуальных усилий нам послышался многоголосый хорал, темпоральная логика которого гласила: Историческое прошлое является не только потому, что его уже нет в настоящем - такое определение было бы поверхностным, - но и потому что то, что уже произошло, произошло с людьми, о которых мы помним, и следовательно, продолжает происходить и с нами, поскольку мы постоянно к этому возвращаемся.

...Человек сохраняет прошлое в себе, накапливает его, заставляет то, что уже прошло, продолжать существовать в виде того, что уже было. Иметь прошлое, то есть сохранять его, именно поэтому специфическим свойством человека является не интеллект, а "счастливая память", это не что иное, как попытка, хотя и весьма скромная, приобщиться к вечности, и этим мы в какой-то мере уподобляемся Богу, ибо обладание прошлым одновременно с обладанием настоящим является одним из признаков вечности", ибо быть вечным не означает быть всегда, то есть "быть в прошлом, быть в настоящем и продолжать быть в будущем это означает: оставаясь в настоящем, заставить прошлое и будущее неустанно стремиться в настоящее и пополнять его. Иными словами, помнить и предвидеть", "Время, которое выступает ... в роли быка, в итоге всегда ... будет поднимать на рога стремящегося к вечности человека" [1а]

А раз диалектика есть "обязанность продолжать мыслить", и это не просто слова, а действительная реальность, то используя эту особенность человеческой природы (ведь человек действительно обречен "продолжать мыслить", поскольку постоянно обнаруживает, что ничего не додумал "полностью", и вынужден дополнять уже обдуманное, рискуя иначе прийти к выводу, что он как бы и не думал вовсе, и почувствовать себя окончательно потерянным" мы приступим к изложению нашей концепции * [2].

* концепция изложена не только в данной монографии, но и в наших предыдущих исследованиях, прилагаемых в библиографии.

Художественное время выражается логикой целостности искусства как системы и логикой бытия художественного произведения во времени и в пространстве, выступая семантическим инструментарием эстетической практики. Будучи своеобразной категориальной сеткой художественного мышления, "ступеньками" эстетического осознания действительности, своеобразной онтологией художественной реальности, художественное время воспроизводит в разных эстетических формах процесс художественного познания, отражая самые общие стороны эстетических связей в художественных формах как результат объективации и опредмечивания социально-практической и духовной деятельности. Любая художественная форма есть опредмеченный, объективированный тип эстетического содержания. Объективность художественного времени проявляется в объективировании эстетических представлений и содержательных форм искусства, организации социокультурного существования. Будучи наиболее содержательным репрезентантом движения художественной реальности, целеполагание художественного времени выступает "ключом" в раскрытии и осмыслении движения в искусстве в качестве сущности пространства и времени, представляя богатую почву для экспликации временных свойств и отношений.

Художественное время несет на себе интерес и печать сподручности человеку, орудие расчета, планирования, инструментарий его ориентации, фиксации и хранения художественного опыта, вплетенного в ткань целеполагающей активности социального субъекта, модификация человеческих дел, свершений, оценки, которая, по Сократу, выступает как "всеохватывающий", "всевидающий свидетель", "всприимляющий судья".

"Безразличная или враждебная человеку природа, само бытие, войдя в знание, превратится в присутствие, одновременно означающее как реальность бытия, так и то, что оно представляется в распоряжении мыслящего в модальности настоящего времени, то есть в отрыве от непроницаемого бытия и тайн прошлого и будущего. Воспоминание и воображение станут восприниматься как возвращение ранее сокрытого к настоящему, как репрезентация, уподобление и синхронизация диахронического в "вечности" идеального настоящего, мыслимости закона, системы и ее математического выражения"[3].

После восприятия "схваченного" следует присвоение,

усвоение и предвкушение удовлетворения" [4]. Отсюда проистекает начало внутренней жизни художественного времени, ведь рука, придающая форму, взяв резец или кисть, "формирует вещественную материю, в которой он (человек-Г.Х.) парадоксальным для чистого знания образом - узнает свою модель, с которой он ранее никогда не сталкивался". Далее возникает факт повторного бытия в себе - идеал имманентности - в виде внутреннего мира, как присутствие и становление внешнего бытия в Нозме ноззы [5].

Понятие "ментального синтеза", объединяющего мышление, телесность и трансцендентальное восприятие кажется наиболее существенным для характеристики эстетической хронологии. Удерживая каждое из бесчисленных событий и явлений бытия в связи с остальными и сохраняя неповторимость, художественное время в событиях обнажит некий порядок протекания, "движущееся движется от чего-нибудь к чему-нибудь. И когда мы начинаем воспринимать этот порядок, то перед нами уже не события, а время" [6]. Так у античных греков время становится надежным средством измерения истины. Обосновывая происхождение идеи времени из целеполагающей активности человека, М.Гийю убежден: "время закрыло бы доступ к себе существу, которое ничего не желало бы и ни к чему не стремились бы", ведь "из намерения мало-помалу осознающего себя в своих следствиях, вытекает собственно направление, а с ним - протяжение" [7]. Художественное время - форма и условие бытия искусства, дает объемное и комплексное знание об искусстве, об исторических и современных тенденциях его развития.

Введение категории художественная хронологика позволяет полнее осмыслить художественную реальность искусства, художественное творчество и деятельность художника, виды и формы искусства в многообразии их проявления. Множественность форм художественного времени - это не только мера, которой измеряются разные художественные феномены, это изучение художественной субстанции, ее деятельного начала, характера взаимодействия составляющих ее элементов в процессе их изменения и развития.

Деление видов искусства на пространственные, временные и пространственно-временные, статические и динамические,

когда пространство и время берутся как основные формы бытия материи, в их чисто физическом, материальном смысле (хотя внешняя форма - материал, используемый видом искусства, - сам по себе не является художественной формой, соответствующей логике художественного содержания) позволяет проследить художественное время и художественное пространство во всех видах искусства в диалектике внутренней и внешней формы, сообщающей содержанию идеала образ действительности творческого духа и изображающей его содержание как определенное состояние, особенную ситуацию, характер, событие, действие, облеченное в форму внешнего существования целостного явления, воплощенного в определенном чувственном материале мира искусства в универсальных закономерностях художественного образа, его сверхсуммативных свойств, инвариантов, функционально-динамической изменчивости, модальности, рефлексивности, симметричности, асимметричности, конкретности и всеобщности.

Логика строения отдельных частей целого в словесном произведении искусства имеет упорядоченность во временном и пространственном виде. Здесь время обладает одним измерением, а пространство - тремя: временной порядок однонаправлен - это линейная последовательность, исключая перестановки между членами, а в пространственном порядке больше варьирования - вверх-вниз, вправо-влево, вперед-назад; возможны случаи их перекрещивания.

Говоря о структуре художественного времени, традиционно выделяют горизонтальный срез - время функционирования, фиксирующее его гетерохронность, заключающуюся в неравномерном, хронологически асинхронном развитии его различных элементов, а вертикальную структуру понимают как смену стилей, течений, иными словами, время развития. Синтез этих структур происходит в единой структуре пространства-времени (хронотопе). Но ведь структура художественного времени - это "верс хроноструктур" в рамках художественного целого как целостной системы.

Художественное время как внутреннее и внешнее время системы художественного произведения едино и монолитно, но в силу сложности, полиструктурности художественных образов - полифонично и полисемантично. Имманентная временная структу-

ра художественного времени как системы есть интегративное иерархически построенное единство временных отношений всех сфер художественного целого, его сторон, уровней и процессов. Одним из критериев выделения специфических временных отношений, присущих художественному времени, будут качественные изменения, происходящие в нем.

Для выявления качественных состояний художественного времени можно использовать категории "стиль", "метод", "направление", выражающие содержательное наполнение художественного времени, ибо каждый новый стиль, метод и направление несут в себе качественные изменения художественного времени. Модель художественного времени может быть построена на основе двух подходов - генетическом, отображающем исторические периоды развития художественного времени как системы, сохраняющей качественную определенность и системное качество, и топологическом, исследующим проявление конкретных его сторон в чувственной духовно-практической деятельности.

Исследование генезиса художественного времени подразумевает разграничение эндогенеза (endo - внутри + греч. *genos* - род) и экзогенеза (exo - снаружи, вне + греч. *genos*), то есть генезиса, обусловленного внутренними законами организации произведения, и генезиса, объясняемого внешними причинами возникающего вследствие их действия. Этому разграничению соответствуют вычленяемые в истории развития науки способы "трансцендентного" и "имманентного" постижения художественного времени.

В сфере экзогенеза художественное время описывается через процесс трансформации фактов реальности, влияние научной картины мира на их образные эквиваленты и последующее их включение в художественную систему того или иного произведения. Главная проблема "трансцендентного" постижения сводится к выявлению моделей, предшествующих началу творческого акта, или, в терминах лингвиста Н.Хомского, моделей компетенции опыта, противопоставленным разнообразным перформациям (перекодированиям) на этапах разработки художественного образа.

В художественном произведении имеется скрытый от воспринимающего смысла, нуждающийся в обнаружении. Речь идет об одновременном "со-присутствии" в художественном целом различных временных форм, функционирующих в структуре целого на

уровне интервоспроизводимости, а также внешней воспроизводимости на уровне жанра, эпохи, стиля в зависимости от выполняемых им социальных функций, на уровне транспозиции (переложения одних знаковых систем в другие), и на уровне внутреннего автогенеза художественного времени, равного эндогенезису, то есть сопоставлении между собой художественного времени произведений одного автора.

Художественное время в бесконечных модификациях и предметных воплощениях, обнаруживает соотношение, взаимообусловленность, порядок, орбиту целеполагающей художественной практики элементов, "удельный" вес каждого художественного творения. Из материи досоциального (как формы наличной в себе в "зародыше") развертывается время в условиях полноты для-себя-бытия и человек, "снимая" ведущие к себе ступени субстанционального восхождения, создавая социально-историческую художественную реальность, отвоевывает образ у стихий естественно-природной необходимости, наделяя его неотвратимостью меры, темпов, ритмов, направлений.

В социально-исторической практике формируются пространственно-временные модели искусства через осознание ритмики, темпоральности как выражение возможно-действительного, причинно-следственного, целесообразно необходимого, осуществляющего жизнедеятельность художника. Пространственно-временные связи внешнего мира доносятся художнику через пространственно-временные связи культуры, общественные отношения. Время жизни (бытия и сознания) любой культуры отражает ритмы, направленность, порядок, форму, меру, возможности, цели, степень развития сложившихся в ней конкретно-исторических общественных отношений.

Улавливая длительность социально-практической художественной реальности во всех ее разнообразных модификациях, сознание вырабатывает подсознательный чувственно-практический операциональный образ - "снимок", отражающий все стороны и аспекты, необходимые для обеспечения упорядоченного жизнепроявления художественных образований. Без "схватывания" процессуального характера художественно-эстетической практики, ее сущностно-содержательных возможностей, ее целенаправленной динамики, сложной соотносительности структурных элементов художественного целого, художественное время не

раскрывается.

Эстетическая хронологика описывает эстетическую деятельность подобно Арго-кораблю аргонавтов, когда все детали знаменитого судна, заменяясь, оставались пригодными, ибо в них была неизменная универсальная структура - художественная мысль, вбирающая динамическую бесконечность эстетических кодов, игру эстетического воображения, позволяющего осознать языковой объем, открытый множественности смыслов. Эстетическая хронологика основывается на множественности эстетических кодов и означающих комплексов, которые делятся на:

- 1) герменевтические (по совокупности их функций, решающих и артикулирующих определенные творческие задачи);
- 2) семические (необходимости построения тематических темпоральных полей с совокупными коннотативными означающими);
- 3) символические (распределения мультивалентных и релеверсивных кодов, где слышится голос символа);
- 4) проайретические (организации эстетических действий в логической последовательности);
- 5) культурно-темпоральные (явить время культуры);
- 6) аккредитивные (выдавать их за реальность).

Хронологика модальности эстетических коммуникаций, культурных темпоральных форм и метакультурного характера художественного мышления есть логика динамической вариативности художественных хроноструктур как многоуровневой системы, исходящей из символической флуктуирующей конструкции и генетической программы. В своей динамике она имеет тенденцию к эволюции и проявляется через динамику личности творца.

Эстетическая хронологика - это логика движения художественного мышления в формах времени как репрезентативного образца, темпоральных моделей, который, не меняя структуру общественно-исторической практики, эффективно со-создает, а не просто "отражает" пребывание человека в мире, реализуя идеолектально (термин Р.Барта, означающий язык отдельного творца) вневременную сущность искусства.

Хронологика в различных видах ментальной деятельности в целостности художественного сознания открывает символическую репрезентацию содержательных форм культуры, выявляет

уникальные свойства человека как homo-symbolicus, способного к метафорическому, мифо-поэтическому, художественному и дискурсивно-логическому мышлению, превращающему "рапсодию чувств и ощущений" в свод эстетических законов и закономерностей, когда "post hoc ergo propter hoc" убирает различие между существенным и случайным, варьируясь в зависимости от его содержательной наполненности.

Рассмотрим эстетическую хронологику темпоральных художественных структур на основе ее универсальной вовлеченности, ее возможности систематического соединения художественных образов и метапарадигмы эстетического развертывания человеческого существования как силы, определяющей формы духовной жизни, обеспечивающей способы художественного мышления путем снятия антагонизма прошлого-настоящего и будущего с учетом изменения стилей рациональности и социальной действительности, когда онтотелеологическая рациональность оставляет выбор эстетических свойств и ведет к продуцированию разнообразных возможностей.

Хронологика - это логика жизней, проживаемых художником в разных формах времени, разных художественных реальностях и объективациях его отношения к жизни и миру. Благодаря "хронотипическим сгущениям", творимым искусством, художник выходит за пределы личностной компетенции, переходя в трансличностное состояние через погружение в семантическое поле культуры. Пользуясь символическими опорными пунктами культуры и ощущая себя во всем многообразии ее проявлений, закодированных всем ходом эволюционной социокультурной памяти, художник по-своему расставляет смысловые акценты в объяснении и толковании времени как модуса человеческой жизни и истории, смысла и перспектив бытия. "Что же это такое - сегодня, завтра, дальше?" [8], "гробница всех надежд", которая "владеет нами, диктует условия, и потому мы видим в нем своего худшего врага?" [9], "не являются ли люди часами, которые кто-то когда-то завел?" [11].

В зависимости от логики художественного мышления строятся формы конкретного художественного единства, формы целостности художественного переживания и самого произведения. Логика развития художественных форм получает свою суммарную конкретность в зависимости от жизненно-объективных, духов-

но-субъективных и коммуникативных факторов. Именно в этой связи Д.Лукач говорил о саморазвитии драмы, первоначально тяготеющей к формам наибольшего обобщения и значимости (Расин), затем преобладании в ней детализации ("буржуазная драма"), и, наконец, приобретении символическо-симптоматических акцентов за счет увеличения уровня обобщения деталей на новой основе в современном театре [12].

Рассматривая формообразующие факторы искусства, Я.Е.Эльсберг выделял три основных: а) соотношение художественной формы и действительности; б) зависимость от творческой индивидуальности писателя; в) форма обладает собственной внутренней логикой саморазвития [13]. Из процессуальности (реляционности) внутренней логики саморазвития художественного образа вытекает соотношение прошлого-настоящего-будущего на основе длительности, поступательности, непрерывности, дискретности, объективности, субъективности их эстетической актуализации. Систему "автор-произведение-общество", действующую в пределах художественного процесса, где автор и его восприниматель принадлежат к одному историческому времени, или где они разделены, Г.И.Панкевич представляла в виде динамического взаимодействия между несколькими информационными подсистемами с различными разнородными структурами, обладающими корректирующими механизмами. Каждая такая подсистема имеет, в свою очередь, сложное внутреннее строение и не может быть полностью формализованной структурой [14].

Понятие "хронофактор" введен как социофизиолого-эстетический коррелят, проецирующий чувство времени художником на эстетическое поле - поле активности творческих индивидов. Наша гипотеза эстетического логического поля актуализирует специфику художественного пространства.

Понятие "эстетическое поле" эксплицируется в дискурсе расширения и освоения художественного пространства в процессе актуализации потенциальных художественных открытий. Данное понятие конвенционально и выражает эстетическое отношение в границах логического развертывания художественного образа, направленность допущений в качестве вспомогательного "индикатора", раскрывающего способы овладения мыслью в художественной реальности. Например, оратория Гайдна "Сотворение

мира" - это мысль, проявившаяся в звуках, это мир понятий и чувственных переживаний, обращенных в образ и дающих себя разуметь в звуке (либо мраморе, красках картины) в особом индивидуальном предметном существовании человеческого духа, который стремится к своему выявлению тремя путями познания: *relatio* (откровение), *experientia* (опытность), *speculatio* (умозрение) и познается двояким образом: в действительности (как он являются в пространстве и времени) и в возможности, усиливаемой желанием постижения того, как он мог явиться в пространстве и времени в том виде, в каком он явился в художественном образе и художественной форме.

В искусстве, говоря о трех формах чувственного восприятия реальности: память для прошедшего, понимание и созерцание для настоящего, ожидание и чаяние для будущего, выделим соответствующие ей три формы художественного мышления: первую, осуществляемую напряжением сил художника, вторую, уже осуществившуюся (художественный образ) и третью, воспринимающего и его предполагаемые действия. Опыт действия художника и опыт о действовании (ожидание, воспоминание, внимание) как раз и организуют художественное время как содержательную форму мышления в искусстве. Это позволяет постигнуть логику художественных хроноструктур. Ведь любое временное соотношение - модель, а в современных произведениях все эти модели сложны и причудливы.

Следуя за И.Кантом, введем трансцендентальный художественный схематизм (систему из схем времени) как реализацию трансцендентального художественного единства (ведь схема любого произведения апперцептивна по отношению к потребителю). Учение И.Канта о схематизме времени - исторически первый набросок, эскиз хронологии. Исходная конструкция Канта нами модифицирована с учетом всех достижений современной методологической рефлексии времени.

В трансцендентальной логике Кант сталкивается с проблемой синтеза разнородных субстанций сознания при исследовании возможности подведения предмета под категориальные структуры мысли, то есть применении категорий к явлениям. Ведь категории мышления имеют чисто априорную природу, а сами мыслимые предметы - опытную, эмпирическую. Соединить одно с другим возможно через опосредствующее звено, снимающее само противो-

поставление чувственности и рассудка.

В качестве опосредствующего элемента И.Кант полагал время. "Рассудочное понятие содержит в себе чистое синтетическое единство многообразного вообще. Время содержит многообразное в чистом созерцании. Трансцендентальное временное определение однородно с категорией (которая составляет единство этого определения), поскольку имеет общий характер и опирается на априорное правило. С другой стороны, трансцендентальное временное определение однородно с явлением, ведь время содержится во всяком эмпирическом представлении о многообразии. Применение категории к явлениям становится возможным посредством трансцендентального временного определения, которое как схема рассудочных понятий опосредствует подведение явлений под категории"[14].

Наложение категориальной формы мысли на время образует особую форму познавательного синтеза, схему. "Схема чувственных понятий есть продукт и как бы монограмма чистой способности воображения а priori". Трансцендентальные схемы, а не сами по себе категории мышления, согласно И.Канту, прилагаются к чувственным объектам, преобразуя их в мысленно оформленную материю знания.

Это качество - схематизация мышления - представляет собой особый интерес при рефлексии художественного времени. Художественное время безусловно включает в себя те определения, которые Кант вкладывает в понятие схемы, хотя и не исчерпывается им. Логично предположить, что художественный образ структурирован всеобщими связями и взаимозависимостями бытия по форме схематизма. Это предположение конституирует возможность существования хронологии как содержательно-онтологической концепции художественного мышления.

В трансцендентальной логике И.Канта схемы (а не формы суждения) выступают как содержательные формы мышления, типологические обобщения формы самой живой деятельности познания. Каждому всеобщему онтологическому утверждению соответствует не только определенный тип суждений (на это обращают наибольшее внимание критики И.Канта), но и особая форма временного, темпорального синтеза опытного содержания. Так, схема субстанции есть постоянность реального во времени, схема причины "есть реальное, за которым, когда бы его не

полагали, всегда следует нечто другое"[15].

Вышеназванные предпосылки полагают художественное время системной составной содержательной формой мышления, в которой вычленяются обобщенное онтологическое содержание и соответствующая ему схема деятельного синтеза. Это открывает возможность подвергнуть художественную реальность любого произведения критической рефлексии посредством выделения скрытой онтологии мира, лежащей в основании художественного мышления того или иного автора, и соотнести его с другими типами онтологии, функционирующими в совокупной духовной культуре общества.

Безусловно, исходное определение в силу своей абстрактности, выглядит в контексте современного философского сознания архаичным для обоснования хронологии художественных структур. Неслучайно кантовское учение о времени подвергнуто в XX веке радикальной переработке и переосмыслению, связанными с онтологизацией сознания. На этом пути онтологизируется и само время. В этом смысле показательна эволюция интерпретации Хайдеггером учения Канта о продуктивном воображении (см. Проблемы сознания в современной западной философии)[16]. Если первоначально Кант разделял самосознание и время (в "Sein und Zeit"), то в дальнейшем он их отождествляет. Время как чистое самовоздействие не происходит "около" чистой апперцепции "в душе, но ... лежит в чистой апперцепции и, таким образом, делает душу душой"[17].

Модификация рефлексии времени позволяет задать самое широкое единое смысловое поле рефлексии, в котором кроме исходных содержательно-логических структур могут размещаться семантические, герменевтические, культурологические подходы, детализирующие и обозначающие исходные понятия содержательных форм и обобщенных содержаний мышления. Это смысловое поле (по нашей терминологии эстетико-хронологическое) позволит нам раскрыть феномен художественного времени во всей полноте своих определений.

Исходным понятием для развертывания эстетической хронологии остается художественное мышление. Для экспликации данного понятия воспроизведем в сокращенной форме основные моменты взаимосвязи чувственного и сверхчувственного в эстетической деятельности.

Мышление и чувственность в человеческом сознании до конца, без остатка пронизывают друг друга. Чувственность приносит в сознание первичную информацию об объекте. Но эта информация в непосредственной форме крайне абстрактно и односторонне характеризует объект, только со стороны его самых поверхностных свойств. Все остальное должно еще быть расшифрованным, раскодированным. Поэтому, "чувственность, как и модальность ощущения, можно причислить к "внутренним" знакам", характеризуя ее как естественный, безусловный "знак человечности" в акте отражения [18]. Признание знаковой природы чувственных образов с необходимостью порождает агностические выводы только в теории познания сенсуалистического типа, где под мышлением фактически подразумевается вербально зафиксированный и механически упорядоченный чувственный акт.

Диалектику чувственного и рационального дополняет и обогащает рассмотрение внутренних, "духовных" формообразований чувственного сознания. Эти чувства (любовь, страдание, восхищение, отвращение и т.д.) есть те же восприятия и ощущения, имеющие своим предметом самого субъекта во всей полноте его жизнедеятельности. Эти чувства составляют своего рода чувственный слой самосознания субъекта. "Реально чувственность как "непосредственное отражение " имеет своим предметом и сам характер субъект-объектных и субъект-субъектных отношений, включая в себя и непосредственность оценочной реакции. В этом смысле чувственное отражение есть очевидное единство гносеологического и аксиологического моментов"[19]. Внутренние чувства так же, как и внешние, всецело пронизаны деятельностью мышления, только благодаря которой они и составляют слой человеческого сознания.

Взаимосвязь чувственного и рационального в искусстве является на порядок сложнее, чем в познании вообще. Предметом искусства выступает человек во всем богатстве его определений и существенных связей с миром. Чувственно воспринимаемая форма бытия художественных произведений дает повод для преувеличения роли чувственного освоения мира в искусстве и приуменьшения роли художественного мышления, редуцирования его значения в познании искусства до простой метафоры.

Для художника, как и для ученого, реальность жизнедея-

тельности человека выступает в конкретно чувственной форме. Научное мышление вводит в этот предмет свои идеализации и расчленения посредством выдвижения гипотез, проведения мысленных и предметно-вещественных экспериментов и т.д., устанавливая систему внутренних существенных связей, которые посредством последовательных синтезов (восхождение от абстрактного к конкретному) складываются в мысленно-конкретную целостность. Так конкретно-чувственное изгоняется, превращаясь в систему абстракций, хотя в своем чувственно-наглядном виде оно "витаает как предпосылка" (К.Маркс) на протяжении всего исследования.

Можно объяснить суть художественного творчества, исходя из аналогии с творчеством научным, добавив к вышеописанному процессу еще один этап: воплощение полученного результата в чувственно-наглядных художественных образах. Вполне возможно, что элементы такой последовательности мыслительных преобразований и имеют место в практике реального творчества. Но абсолютизировать этот подход, полагая его в качестве всеобщего принципа, едва ли правомерно. В противном случае преувеличение роли дискурсивных факторов художественного мышления может обернуться в практике творчества надуманностью, умозрительством.

Определенный свет на проблему проливает введение понятия невербального, несловесного мышления, интенсивно разрабатывающегося в психологии. В свое время Л.С.Выготский указывал: "Речевое мышление не исчерпывает ни всех форм мысли, ни всех форм речи. Есть большая часть мышления, которая не будет иметь непосредственного отношения к речевому мышлению. Сюда следует отнести раньше всего инструментальное и техническое мышление и вообще всю область так называемого практического интеллекта"[20]. Современные исследования подтверждают эту мысль: "Зрительная система выполняет весьма важные продуктивные функции. И понятия "визуальное мышление", "живописное соображение" (Н.В.Гоголь) отнюдь не являются метафорой"[21]. Возможно говорить также о существовании специфического мышления, совершаемого вне слов, в материале чувственных образов.

Художественное мышление предварительно можно определить как активную деятельность, направленную на такое преобразо-

вание образов, которое обеспечивает функцию сущностного отображения действительности, позволяет репрезентировать единицам образной системы всеобщие, внутренние, необходимые связи. Причем сам способ преобразования должен быть таков, чтобы его объект не терял свойств образной наглядности. Связи можно установить в объекте через синтетическую деятельность. Отсюда логично вытекает суждение: "Средством, обеспечивающим движение форм художественного отражения к сущностному постижению, служит не только и не столько преобразование самих образов, сколько способы их объединения: многообразие композиционных структур, использованных в различных видах искусства"[22]. Для более детального выяснения внутреннего строения художественной деятельности целесообразно использовать основополагающее для философского исследования мышления его расчленение на обобщенное содержание и содержательную форму.

Исходя из понимания мышления как активно преобразовательной деятельности по связыванию опытного материала в системе понятий, выделим в нем два основных элемента: обобщенное содержание мышления (систему некоторых онтологических допущений, идеализаций, объективированных обобщений относительно характера предметной области) и содержательную форму мышления (типологически определенную схему преобразования объекта, способ познавательного действия, соответствующий определенному типу абстрактного содержания, общему утверждению о бытии). Форма и содержание - это единое образование, целое, внутренне расчленяющееся на объективную сторону (содержание) и субъективно-деятельностную форму.

Абстрактное содержание и содержательные формы существуют и развиваются внутри мышления существенно разными способами. Типы абстрактного содержания непосредственно общественны по способу существования, они функционируют и развиваются в общественно-историческом опыте, передаются от поколения к поколению, накапливаются, модифицируются в процессе развития, выступают для индивидуального субъекта как нечто доопытное. В препарированном виде они известны (вне связи с формой) со времен Аристотеля и сами по себе мало что говорят о деятельности мышления.

Содержательные же формы мышления, напротив, не-

посредственно существуют только в живой деятельности индивидуального субъекта, они не объективируются и общественно необходимым образом не передаются. Поэтому как особые формообразования они в философии не были известны вплоть до открытий И.Канта. Естественно, чисто эмпирически все знали, что мыслящий субъект как-то действует, но всеобщего, логического содержания в этих действиях не находили. Философский анализ форм сознания посредством данного расчленения выполняет важнейшую социальную функцию обобществления самих содержательных форм. Это имеет непреходящее значение для формирования развитой культуры мышления, его методологической дисциплины. Перед наукой открывается возможность содержательную форму "фиксировать обобщенно, выделив ее из того, что кажется индивидуально-субъективными навыками и сноровкой ученого, неотчуждаемыми тайнами его творческой лаборатории, и неповторимым методическим стилем мышления, "способностью открывать"[23].

Применение данного подхода открывает новые смысловые возможности для исследования внутреннего строения художественного мышления, установления связи соотношенности сверхчувственного, сущностного уровня отражения действительности в искусстве и его конкретно-чувственной формой.

Можно наметить два взаимосвязанных и взаимообусловленных способа выявления данной связи. Первый путь - "от объекта": исходя из известных в других формах сознания (науки, обыденного опыта) типов абстрактного онтологического содержания мышления, достроить его содержательную форму, то есть указать в художественной деятельности субъективные явления, соответствующие данной онтологии.

Допустимо пытаться свести известные формы движения художественного сознания к их содержательным предпосылкам. Сочетание этих двух подходов позволит более конкретно и точно установить систему содержательных связей искусства со всей совокупной системой человеческой культуры и ее объективными основаниями.

Содержательно-логический подход, основанный на философской рефлексии содержательных форм, не заменяя апробированных уже аксиологического, социологического, семантического и т.д., должен войти в качестве относительно са-

мостоятельного компонента в арсенал средств теоретического исследования, критики и самоконтроля в сфере функционирования и развития искусства.

В эстетических исследованиях вычленение онтологических универсалий в той или иной форме находит свое применение. Таковы исследования М.М.Бахтина. Д.Лукач, изучая формальные проявления некоторых категориальных структур (ингерентность и субстанциональность, причинность, случайность и необходимость), замечает в качестве пожелания: "систематически законченная эстетика должна была бы подробно рассматривать все категории, которые вообще играют какую-либо роль в отражении действительности, и исследовать, как изменения тех функций уже на этой предхудожественной стадии, так и происходящее отсюда смещение их границ"[24].

Фрагменты объективной реальности и деятельность субъекта в искусстве в разнообразных способах познания прошлого, находящегося в настоящем в "снятом" виде, и будущего, существующего в настоящем как потенциальное, преобразуют энергию художественного образа в среду обитания личности и его "персоносферу". Превращение предмета природы (материального субстрата в художественный субстрат), наделение его общественно-социальными, знаковыми качествами обусловлено структурой практического взаимодействия субъекта и объекта, системой операций, алгоритмом деятельности. В ходе "сращения", закрепления данного образа за определенным материальным субстратом (звукокомплекс, начертание, вещь и т.п.) при одновременном выявлении предметного аспекта образа, обусловленного объектом деятельности, становится, формируется новый предмет - материал знака. Этим самым операционный компонент образа не исчезает, не вытесняется из гносеологического образа, а лишь меняет свою форму проявления: он как элемент знака становится носителем предметного значения, характеризует "отношение материала знака, целостного знака к объекту познания".

Еще Аристотель, рассматривая материю как пассивный вещный субстрат, а форму как активное, движущее начало, носитель вещи ("... формой я называю суть бытия каждой вещи и ее первую сущность"[25]), под сущностью (субстанцией вещей) понимал единство материи и формы: "Вещи возникают либо через

искусство (труд - Х.Г.), либо естественным путем, либо стечением обстоятельств, либо самопроизвольно. Искусство же есть начало, находящееся в другом, природа - начало в самой вещи (ведь человек рождает человека), а остальные причины суть отрицания этих двух"[26].

Аристотель указал: вещество природы входит в производство искусства как пассивный материальный субстрат, выступающий носителем свойств вещи как целостности и конкретности. Понимая под материей некий "первый субстрат", Аристотель допускал наличие другого начала "формы", выступающей как причина, движущая сила и цель, превращая единый бескачественный материальный субстрат в множество качественно разнородных материальных вещей.

Художественное бытие всегда в возможности. Художественная материя, обретая форму, обретала и наличие бытия. Форма была той причиной, "в силу которой материя есть нечто определенное", поэтому существует то, "что состоит из материи и формы"[27]. У Аристотеля форма выступает как идеальное "начало". В этом направлении у Канта определяется форма как "чистое созерцание", как протяжение и образ"[28].

Понятие "материальный субстрат искусства" выражает специфический вещно-предметный характер отношений в художественной реальности, обусловленный общественной сущностью предметного бытия произведения искусства. Категориальный ряд "материальный субстрат искусства" - детализируется категориальным рядом - художественный процесс и художественное сознание при дальнейшем обобщении категориального уровня по пути постижения более глубокой сущности.

Качественное своеобразие любой вещи, отличающей ее от другой вещи, определяется наличным способом ее бытия, то есть совокупностью имманентно присущих ей свойств и отношением к другим вещам. Свойство характеризует бытие вещи как "вещи в себе", как некоей самоопределяющейся "самости". Отношение характеризует ее бытие как элемента определенной системы. Следовательно, отношение - это всегда отношение материи, ее самоотношение, отношение к себе как своему другому, налично выступающее как отношение между вещами и то, что вещи соотносятся между собой только благодаря их свойствам. По Гегелю "вещь есть вещь, обладающая свойством, и поэтому

имеется много вещей, отличающихся друг от друга не вследствие какого-то чужого им отношения, а благодаря самим себе. Эти многие разные вещи находятся благодаря своим свойствам в существенном взаимодействии; свойство есть само это взаимоотношение, и вещь - ничто вне этого взаимоотношения".

В процессе универсального взаимодействия обнаруживаются качественно определенные свойства вещи, ибо "свойства не возникают, а обнаруживаются в нем"[30], ведь определенности материи, свойства и отношения не существуют друг без друга и не сводятся друг к другу и не переходят друг в друга.

Содержание художественного субстрата будет отношением субстанциональности-атрибутивности-реляционности художественного времени. Субстанциональным бытием художественного субстрата становится практически чувственный образ, наделенный процессуальностью, выраженной в атрибутах движения художественного образа, и структурность. Как совокупность вещей, элементов, образующих сложную систему, художественный субстрат в пространственно-временной структуре художественной реальности образует связь ее элементов как системы.

Художественное пространство окажется формой статического многообразия художественного субстрата, а художественное время - формой его динамического многообразия. В этом своем качестве художественное пространство характеризует художественный субстрат со стороны его бесконечности и вечности. Неслучайно в древнеиндийских Упанишадах субстанцией мира объявлялось время (кала) и указывалось пространство (акша) как источник и субстанция бытия [31].

Такие понятия как субстанция, атрибут, суть идеализации, абстракции, ведь материал есть нечто иное, как совокупность веществ, из которых и абстрагировано это понятие; движение как таковое есть не что иное, как совокупность всех чувственно воспринимаемых форм движения ..." [32]. Понятие субстанции (материи) логически конкретизируется в понятии модуса (вещи).

Атрибутивность художественного времени проявляется в динамическом многообразии художественной материи, взятой со стороны атрибута движения в качественном многообразии (со стороны атрибутов пространства и времени). Данная систем-

ность художественной материи выступает структурностью художественного пространства и времени. Признание качественной неисчерпаемости материи, ее структурности, качественной разнородности пространственно-временной структуры материи устанавливает тождество, совпадение отражаемого и отраженного.

Субстанциональные, атрибутивные и реляционные свойства художественного времени проявляются в отношении к субъекту быть художественной реальностью (существовать вне и независимо от сознания и отражаться в нем). Искомое онтологическое содержание проблемы художественного времени заключено в отношении метода определения художественного времени.

Художественная реальность, включая в себя субстрат, "телесность" художественного языка, его свойств и отношений, в художественном времени выражает качественные, глубинные сдвиги в истории искусства, в изменениях способов, ритмов, тем, последовательностей, длительности, творческом целенаправленном отношении субъектов деятельности к художественному процессу.

Понятие художественного времени в отличие от других эстетических категорий не исчерпывается заданным набором понятий или заданным им сегментом. Художественное время по своей сущности интерпретируемое в "языковом поле" каждого категориального определения подведомственного тому или иному виду искусства, полнее и всестороннее раскрывается через систему взаимосвязанных универсалий, фиксирующих аспекты целого, понятие формы и содержания.

Переход содержания в форму возможен лишь в мышлении, где форма предстает как логическое, а содержание как мыслимое содержание, рефлексированное в самое себя. Внешняя форма, тесно связанная с материальным субстратом произведения искусства, способами отработки материала по законам художественного, - это материально-изобразительные средства, определенным образом организованные для воплощения содержания и внутренней формы, раскрывает семантические свойства художественного времени: эстетически-организующие, эмоционально-настраивающие, изобразительно-выразительные. Внутренняя форма - это способ выражения и преобразования упорядоченности содержания в упорядоченность формы, то, как она реализуется в композиции.

Художественное время, выступая внешней и внутренней формой бытия художественного произведения, необходимое условие художественной деятельности, ее структурной расчлененности и историко-художественного развития, выявляет уровни и аспекты объективного содержания, их отражение в произведении. Исследование художественного времени в искусстве в историческом осознании по пространственно-временному признаку через длительность художественного времени, его качественные топологические свойства, размерность, последовательность (вид художественной деятельности), интенсивность раскрывает внутренние закономерности художественной реальности.

Реляционность художественного времени выводится из возникновения идеального на основе механизма представительства, когда а) существенная форма одной вещи выражена иной вещью; б) выражена в другом материале; в) представленная форма отнесена субъектом к самой вещи. И потому форму можно отделить от самой вещи и зафиксировать ее как таковую.

В механизме представительства художественный субстрат раскрывается через сложную динамическую пространственно-временную структуру. Реляционные свойства художественного времени - внешние; это характеризует их соотношение, их зависимость и независимость друг от друга, их тождество и различие, опосредованное художественным субстратом - свойствами и отношениями, существующими в художественной вещи через конверсное отношение, обращаемое в свойство, определяемое вещью (художественным субстратом) опосредованно через свойство, ибо "... свойства данной вещи не возникают из ее отношения к другим вещам, а лишь обнаруживаются в таком отношении"[33].

Из непризнания существования реляционных свойств художественного времени следует неразличимость последовательности прошлого-настоящего-будущего. Реляционные свойства художественного времени раскрываются в их отношении к художественному пространству, зависимость и независимость от него, где они не существуют ни актуально, ни потенциально.

Семантические свойства художественного времени во внутренней форме выступают как смыслообразующее начало, организация всех элементов на уровне внутреннего значения. Художественная форма как архитектоника художественного произведения представляет частным случаем художественно-логи-

ческую форму. Форма - это и есть пространственно-временная структура, способ бытия материи в пространстве и времени, ибо "вся органическая природа является сплошным доказательством тождества или неразрывности формы и содержания. Морфологические и физиологические явления, форма и функции обуславливают взаимно друг друга"[34]. Содержание связано с качеством, форма - с количеством. Поэтому той или иной мере количественных изменений соответствует определенная вариативность формы. Смена содержания форм есть свидетельство того, что данная вещь перешла в иное качественное состояние. Отношение содержания и формы, не будучи отношением противоречия, характеризуют бытие (материю) не со стороны процессуальности (движения), а со стороны ее пространственно-временной структуры.

Идеальное художественное время как рефлексия материи, не будучи само в себе сущим, в свою очередь не может существовать лишь в материальной форме, так или иначе материализуясь. Такой материей художественного мышления является язык искусства, та или иная его знаковая система. Ведь "на духе" с самого начала лежит проклятие - быть "отягощенным" материей, которая выступает здесь ... в виде языка. Язык так же древен, как и сознание; язык есть практическое, существующее и для других людей лишь тем самым существующее также и для меня самого, действительное сознание..."[35]. "Формы мысли, - справедливо отмечал Гегель, - выявляются и отлагаются прежде всего в человеческом языке"[36].

В художественном произведении главное - оценка действительности с позиции идеала. Поэтому важную роль играет отношение времени идеальной действительности к действительности как таковой. Поскольку идеальные и реальные времена могут быть и в сюжете и в авторской действительности, то возможны следующие соотношения:

и		и		
В		В		
с		а		и
-----				где В - время идеальное
р		р		с сюжетное
В		В		
с		а		

и
В - время идеальное
а авторское

р
В - время реальное
с сюжетное

р
В - время реальное
а авторское

Возможны такие сочетания:

и	р		и	и
В	= В	, или	В	= В
с	а		с	а

	и	р		и	и
или	В	> В	, или	В	< В
	с	а		с	а

Картину можно усложнить за счет введения времени адресата, потребителя искусства (Вп), можно сделать время полифоническим, полихронным, полихромным как время сюжета (Вс), что особенно распространено, как впрочем и время автора (Ва), и время идеала (Ви).

Внутренний предмет в такой же степени предмет-мысль, в какой - образ и предмет-чувство. Он обладает особым "свернутым пространством и временем". Художник, объективируя

внутренний нерасчлененный мир, создает его эксплицированную, внешностную картину, чтобы, перейдя из непротяженного временного пространства в явленное и представляющее собой аналог реального, создать художественное время, полное напряженного движения.

Двойственность природы слова, самого языка - его знаковая (язык как знаковая система - это трансцендентально-эмпирическое в языке) и символизм (символ - соотношение временного и личного) обуславливает наличное бытие различных типов дискурса. Схематично это можно представить следующим образом:



как

семантическая система:

- инструментальный, орудийный характер;
- рациональный тип дискурса;
- языковая игра;
- семантика возможных миров;
- корреспондентная теория истины (проблема соответствия языка и реальности у Аристотеля);
- интеллектуальная проза;
- дилемма "трансцендентальное-эмпирическое" решается в пользу эмпиризма и историзма, хронотоп языка, где натурализация языка как исторического феномена и языковые конструкции оказываются элементом социальной практики.

как

символический универсум:

- язык как символ - есть нечто большее, чем он выражает напрямую, нечто большее, чем то, что открывается за символом; символ - есть рациональный осадок, архетип. Отсюда - экзистенциальное допущение;
- иррациональный тип дискурса (мистика, мифология, религия, художественное творчество);
- магия имени, философия имени (соединить явление в дискурсе и потаенное в мистике);
- язык как дом бытия, поле самой реальности;
- текст как онтологически укорененный креативный акт.

Язык всегда использует семиотику, а миф заключает в себе смысл перехода от символа к семиотике. Двойственная природа самого языка приводит к расщеплению мифологического тождества имени и реальности в так называемом процессе от "мифа к логосу", ведь миф - это синкретическая форма сознания в отношении функций сознания. Для мифа нет различия между гносеологическим и аксиологическим и теоретико-познавательным. Этот процесс от мифа к логосу сохраняет в себе отношение знак-символ, модифицируясь по типам дискурса. Дискурс - это рабочий язык, с помощью которого мы артикулируем свое бытие в реальности.

В связи с двойственностью языка различаем следующую типологию дискурса.

1. Рациональный дискурс (позитивный, научный), основой которого являются научные понятия и построенная модель знания включает в себя антиномию, которая проявляется даже на категориальном уровне, например, в объяснении пространственно-временных свойств структур физической реальности, концепция полной необратимости времени в теории Ильи Пригожина и альтернативная ей концепция полной симметрии прошлого-будущего в современной физике. Этот тип дискурса находится в плену объективизма, не расчлняя форму мышления и саму реальность, хотя при этом не может элиминировать ни субъекта наблюдения, ни средств описания, в чем, собственно, и видится грех натурализма, ибо всегда необходим феноменологический сдвиг, выясняющий условия возможности. В рациональном типе дискурса осуществляется попытка расщепления тождества имени и реальности и попытка замещения символизма языка его семиотической функцией. Формируется исторический хронотоп языка как "инструмента", орудия мысли, в роли которого выступает научный концепт и понятие.

2. Второй тип дискурса - мифологический, религиозный, иррациональный. На первый план в нем выходит символическая природа языка (его инструментальный характер является подчиненным). "Истина мира не заключается в каком-либо привилегированном содержании. Она - в логических отношениях, лишенных содержания инвариантных структур"[34a]. К. Леви-Стросс замечал: "Не люди думают посредством мифа, а мифы думаются между

собой"[346]. Миф - это туманность, хаос мотивов, где постепенно вырисовывается порядок. В мире присутствует двойная и одновременная рефлексия, и сознание, существуя на пересечении множества бессознательных структур, является опорой бессознательного, местом встречи его составляющих. В этом плане иррациональный дискурс являет собой онтологически ускоренный креативный акт. Идет пересоздание самой реальности в заклипаниях, мотивах и осуществляется тождество с реальностью.

3. Художественный дискурс - это всегда челночное движение между рациональным и иррациональным дискурсом, между знаковой и символической стороной языка. Имеются художественные тексты, полностью опирающиеся на мифологический дискурс. В них прошлое-настоящее-будущее творится одновременно в мифологическом дискурсе. Ведь все сущностные характеристики мифа вытекают из тождества имени и реальности. И логика обратимости и оборотничества порождает своеобразный мифологический хронотоп, где прошлое-настоящее-будущее стянуты в одну точку под знаком вечности. Например, роман Г.Х.Янна "Река без берегов", "Иосиф и его братья" Т.Манна, "Сто лет одиночества" Г.Маркеса.

Как правило, эти романы демонстрируют парадоксальный эффект "пространственного восприятия" времени, который возникает в результате "стандартизации и рутинизации" жизненного опыта, когда ускоряющийся ритм жизни, порожденный техническим прогрессом "индустриального общества", приводит лишь к количественным, а не качественным изменениям, вызывая ощущение однообразия, монотонности существования человека, отмеченного бесконечной повторяемостью одних и тех же действий и поступков. В "Волшебной горе" Томас Манн говорит: "Там - все равно, что здесь, раньше - все равно, что теперь и потом, в безмерном однообразии пространства тонет время, движение от точки к точке - уже не движение, тут властвует торжество, а там, где движение перестает быть им, там времени уже нет"[35].

Выход из подобной ситуации модернистам виделся в интуитивном восприятии действительности, в отказе от принципа "линейности времени", сознательном нарушении хронологической последовательности "повествовательного времени". Рассматривая бытие человека как одновременное существование на разных

уровнях жизненного опыта, в разных масках, требующих функционального, ролевого поведения в различных жизненных ситуациях, задачу глубинного обоснования человеческого "Я" они смогли реализовать на уровне мифа, подключив его к вневременной, "человеческой всеобщности", зафиксировав в мифе "извечные житейские положения и проблемы". Поэтому герой романа "Река без берегов" Э.Юнгера, умирая, одновременно наблюдает за жизнью и смертью, "мгновенно" схватывая в "магической перспективе" все изменения своего "Я", ибо "наш разум - не более, чем редуцированный инстинкт, ответвление древа жизни с его обостренным тысячелетиями отбором"[36].

Тип дискурса может быть ориентирован на языковую игру, инструментальную сторону языка (интеллектуальная проза типа "На полном скаку" М.Вальзера, "Вещи" М.Перека, "Игры в биссер" Г.Гесса, "Неудавшийся сын" Р.Расп, романов П.Хандке). В этом случае хронотоп самого языка выступает как историческое априори, задающее схему восприятия, ценностное отношение к миру и себе. А раз искусство - всегда ценностное ориентирование в бытии, форма нахождения образа желаемого мира, создания образа мира таким, каким мы хотим его видеть, максимально субъективного, то - художественное время, будучи ценностным временем, субъективно властвует над пространственно-временными возможностями, строя бесконечное множество фантастических моделей, соответственно образу желаемого мира. Рассматривая детерминанты художественных пространственно-временных моделей, мы находим изотерические определяемые закономерности. Например, теоретико-познавательный гносеологический образ времени может быть господствующим и применяемым также в искусстве. Тогда мир должного предстанет безотносительным по отношению к пространству и времени. Но модели могут решительно расходиться, что весьма широко демонстрирует современное искусство. Думается, возникновение качественного многообразия геометрий в науке, качественно специфических теорий физического мира, обнаруживших вариантность гносеологического образа, позволяет искусству в таких условиях безгранично варьировать свои модели.

В доклассическом типе рациональности набор различных художественных моделей подготовил проникновение идей относительности и модельного описания теоретического уровня совре-

менной науки. Пространственно-временные модели искусства, решительно расходясь с пространственно-временными в науке, дают материал для конструирования художественных форм. Вариативность искусства расширяет спектр релятивных моделей науки; научные открытия утверждают свою индивидуальную значимость в соответствии с принципом дополнительности.

В сложной цепи материальных и идеальных детерминант художественное время обретает качественно новые свойства, принадлежащие новому измерению - царству целей. Меняется восприятие бытия, которое открывается в многозначности и вариативности их глубинной сути. И если характерной особенностью реального физического времени является механическое измерение, рассечение, беспрекословное подчинение эмпирическому исчислению, бесплодной точности знака, то художественное время всегда трансцендирует самые сокровенные смыслы, богатые, многозначные символы, осуществляя многоуровневую прямую личностную коммуникацию на большом накале, сводя в одной точке множество времен. Тем самым художественное время выражает бессознательную экологическую мудрость культуры, имплицитно видя в каждом времени зависимость разных уровней реальности друг от друга. Художественное время сближает людей разных эпох и континентов каждым актом жизнедеятельности художественного творения, выражая яркие, неповторимые оттенки человеческих переживаний и личностных реакций.

Большая часть современных писателей, по словам Сартра, "Пруст, Джойс, Дос Пассос, Фолкнер, Жид и В.Вульф - постарались, каждый по-своему, покарать время. Одни лишили его прошлого и будущего и свели к чистой интуиции момента. Другие, как Дос Пассос, превратили его в ограниченную и механическую память. Пруст и Фолкнер просто обезглавили время, они отобрали у него будущее, то есть "измерение свободного выбора и действия" [37].

Художественное время зачастую повторяет парадоксы перцептуального времени, которое может либо замедляться, либо вообще останавливаться - проснувшись утром, мы с удивлением замечаем, что прошла ночь; судя по нашим ощущениям, сон длился лишь мгновение [38].

Художественное время, как и перцептуальное, - идеально и иллюзорно, основано на эмоциях. Наше ощущение времени, оцен-

ка длительности временных сегментов сугубо индивидуальны. Один и тот же человек в зависимости от состояния по-разному ощущает время (сон, мечты).

Особое значение имеют свойства перцептуального времени для понимания природы художественного и грамматического времени. В своем проявлении реконструкция временного опыта персонажей в художественном времени теснее связана с перцептуальным временем, чем с реальным. Особенно это характерно для романов потока сознания, которые, раскрывая созданный мир, знакомят с создаваемым воображением в рассказе. Воплощая работу искусства в реальность, создающееся сознание реализует все свои возможности. Эволюция этого сознания демонстрирует призыв В.Вульф "фиксировать каждый атом в том порядке, как они возникают в нашем сознании. Давайте чертить узоры, которые оставляют в сознании даже мимолетные впечатления и незначительные события, какими бы бессвязными и неясными они ни представлялись"[39]. Отсюда стиль Вульф - бесконечный, неподдающийся определению символизм, когда создаваемое воображение уводит на задний план все известное, чтобы пролить свет на невидимое, неизвестное. Читатель вовлечен в бесконечный поток открытий, названий, экспериментирует с эволюцией языка. Техника построений романов Вульф сходна с языком кинематографа. В ее романах, как и в кино, переходы между "кадрами" на каждом структурном уровне дают полное значение, а ритм сходен с ритмом кинематографического монтажа. Поток сознания действует наподобие камеры, создавая виды, составляющие рассказ. Стиль этих романов экспрессивен, направлен на поиск "лирического" через "эпические одиссеи" между актами личной и социальной драмы, в стремлении одновременно выразить несколько событий.

Роман не делится на части и главы, строится как поток ощущений героев, их переживаний, чувств, поток сознания, поток происходящих событий, устремляющихся к единой цели - передать ощущения - зрительные, слуховые, осязательные, вкусовые - в мельчайших деталях, через акт погружения персонажей в "момент бытия". "Моменты бытия" - средство описания внутреннего мира; это характеризует особенность стиля романов Вульф, где ничего не происходит (все узловые события, на которых держится сюжет, отодвинуты вглубь, в память. Незначи-

тельные моменты, трудно именуемые событиями, поступки, жесты, сцены, мелькающие перед взглядом персонажей, внезапно вырастают до крупных планов (звук лопнувшей шины автомобиля, пролетающий в воздухе аэроплан, вид перчаток в витрине и т.д.). Рассматривая окружающий мир глазами персонажа, когда "перед нами сплошной поток, в котором из глубины времени, недр памяти всплывают события, впечатления, мысли, чувства", техника "потока сознания", передающая миллионы бессвязных впечатлений динамичной жизни в творчестве Джойса, Элиота, Вульф отвергала статичное развитие традиционного сюжета. Эти романисты чувствовали жизнь как поток, становление. В технике Вульф видны эстетические установки импрессионистов и кубистов, использовавших новые приемы повествования - фрагментарность, зрительность образа, идею временной последовательности и одновременности, так называемый экфрасис, заимствованный из живописи, фрагментарность, несущую "разорванность" во времени, предполагающую отрывочность и бессвязность впечатлений, нарушение временной последовательности изображения. Фрагментарность показа действительности была для В. Вульф одним из путей достижения единства в видении мира и сыграла важную роль в раскрытии идейно-эстетических замыслов писательницы.

Художественный метод В. Вульф формировался под воздействием новейших открытий в области физики, философии, психоанализа, во многом определивших закономерности художественного изображения действительности. Создатели "потока сознания" ставили задачу вскрыть "подлинное" бытие сознания, новые принципы изображения психологической жизни человека, чтобы наилучшим образом представить непосредственные данные сознания.

Появление романа "потока сознания" совпало с первой мировой войной, серией научных открытий: теорией относительности Эйнштейна, неевклидовой геометрией Н. И. Лобачевского, образцом "непроизвольной памяти" Берсона, теорией Пруста о власти интуиции над разумом. Это привело к зарождению новой эстетики с особыми приемами художественного изображения, которые показывали действие теории относительности А. Эйнштейна, в частности, кубизм, который в 1910 г. предложил новый способ пространственных отношений в живописи, иначе передаю-

щий внутренний мир. Порвав с классической перспективой (видением мира трехмерным в длину, ширину, высоту) кубизм стал воспроизводить объект одновременно с нескольких точек зрения, ведь пространство по Эйнштейну относительно любой движущейся точки, добавило к трем традиционным измерениям времени, выраженное во временном совпадении видения объекта. Отсюда изображение фигуры "en face" и в профиль одновременно, то есть происходило соположение, наслаивание образа на образ.

Время в его философском осмыслении находит свое выражение в раскрытии жизни как непрерывного временного потока, как это выразилось в технике "потока сознания". Погружая читателя в "поток сознания" героев, В. Вульф дает мир их глазами. Пространственно-временные отношения повествования приобрели подвижность. Переходя от героя к герою, от одного "потока сознания" к другому, В. Вульф перемещает читателя во времени и пространстве. Ассоциативность перехода между эпизодами порой лежит на поверхности (повторение одной и той же мысли, фразы, слова), порой не прослеживаются столь наглядно, подчиняясь внутренней логике. В "Комнате Джейкоба" В. Вульф обратилась к нескольким персонажам, это привело к тому, что читатель движется во времени и пространстве одновременно с несколькими героями. Событие, которое всегда локализовано во времени и пространстве, стало своего рода "ключом", помогающим читателю ориентироваться в повествовании. Читатель может останавливаться во времени и двигаться от характера к характеру, или останавливаться в пространстве вместе с героем и двигаться во времени внутри его "потока сознания". Пространство здесь выступило в двойной роли. Герой стал неподвижным, "вспоминающим".

В "Мисс Дэллоуэй" Вульф с помощью текущей прозы передала движение времени, изобразив развитие чувств героев во времени - от детства к юности, и затем к старости, показав несхожесть реакций одних и тех же людей на одно и то же событие через сложную цепь ассоциаций и созерцание самого незначительного предмета; рассказав о параллельно развивающихся судьбах людей, переплетающихся на мгновение и навсегда расходящихся; сквозь призму одного дня. Прошлое - это основное время в романе. Переход от изображения мыслей одного персонажа к сознанию другого отделяли удары Биг Бена, отмеряющего

романное время. Первоначально роман так и назывался - "Часы". "Время" выступило содержательной формой произведения, наложив свой отпечаток на каждый его элемент, проявляясь в каждом из них, став стабилизирующим фактором. Тяготение к мимолетности, эфемерности видно и в жанровой природе произведения, характерной чертой которого стала лиризация. Отрывки, фиксирующие авторскую рефлексию (авторское повествование) полны субъективно-идеалистического восприятия времени, свойственного философии Бергсона.

Время в "Миссис Дэллоуэй" - это субъективная, бергсоновская "чистая длительность", связанная с текучестью процесса сознания героя. Время и пространство - различные области, между которыми нет связи. Время в романе имело свое измерение, независимое от течения времени в реальной действительности. Мгновение растягивалось на часы и наоборот. Приобретая субъективный характер, время наделено чертами живого человека; оно жестоко, наводит страх.

Диалектика времени в романах В. Вульф основана на неразрывной связи прошлого и настоящего, постоянном воздействии прошлого на настоящее и будущее. Нет "вечных" понятий и, если сохранена их форма, то их восприятие и осмысление идет с учетом пережитого опыта. Хотя люди существуют в одни и те же мгновения (их символизирует бой Биг Бена), видят друг друга, они бесконечно одиноки. Благодаря соположению героев во времени раскрывается характер отчуждения человека в мире.

Лингвистический механизм цитации романа основан на функционировании временного поля, поскольку в самих цитатах имплицитно заложено значение времени. Цитаты Шекспира, употребленные в тексте, - это своего рода камертон, по которому проверяется правильность звучания "современности" и дается ответ о соответствии высокого накала шекспировских страстей реальной жизни. В тексте неоднократно повторяются цитаты из пьесы Шекспира "Цимбелин" и другие. Настойчивый повтор "часы бьют" соответствует трем ударам, отбивающим реальное время. Три удара - это мгновение. Но именно в это мгновение происходит внутреннее прозрение Клариссы и план реальный сливается с планом "вечным". А вот в действительности, в реальной жизни героям нет места. На горизонтальную линию вре-

мени высокие страсти и стремления не проецируются, создавая комический эффект. Лишь на вертикальной оси времени, где в "вечном" времени сливаются природа, неумолимый и отмеряющий жизнь бой часов реализует высокие порывы, устанавливая гармонию внутреннего мира человека и природы. Особенностью корреляции структурной формы и ее стилистической реализации является звучание различных временных плоскостей в мысленных ретроспекциях героев. На протяжении всего романа наблюдается столкновение различных грамматических форм времени и наиболее характерным является использование причастий настоящего времени, помогающих писательнице создать ощущение движения жизни, зыбкости, неуловимости мгновения, поймать, удержать "момент бытия". Столкновение различных грамматических форм времени в одном отрывке и предложении (наиболее частое использование причастий настоящего времени как средства передачи движения жизни, неуловимости мгновения, как и наиболее часто употребляемой грамматической формой инфинитивного времени рядом с продолженным, для доказательства контрастирования временных плоскостей в романе) есть "след динамического процесса, который образует и исследует мир"[40], через поток сознания, воплощающего в реальности никогда не существовавшего и доставляющего радость открытия.

Интенсификация течения жизни, ее стремительность и резкие перемены заставили осмыслить время в XX веке - в синтезе, через целостность постижения качества бытия, сквозь призму красоты, прорыв рамок предшествующего опыта, преодоление традиционных взглядов и стереотипов. На первый план выдвинулось философское осмысление действительности, ценностное сопоставление общественных систем, нравственный и социальный анализ человека. "Мы оставляем вам в наследство мир, погруженный в хаос ... - говорит один из героев "Семьи Тибо" ... - Но не так уж трудно представить себе Европу завтрашнего дня... Морально- резкий разрыв с прошлым, ниспровержение прежних ценностей... Единственно возможное будущее человечества - разумная организация, каковы бы ни были отклонения"[41].

Западногерманский роман конца 50-х - начала 70-х годов особенно примечателен тем, что, передавая содержание реального времени: в художественных образах, стремился к компози-

ционному постижению ситуаций, характеров, отношений, внутреннего мира человека, наполняя протяженность во времени особой семантизацией, звуковой образностью и внутренним драматизмом. Наиболее характерные способы формообразования этого романа и его структурно-композиционные признаки выразились в "сокращенности, втянутости в узел изображения и осмысления времени и пространства" [42], в обострении ощущения ценности времени, его содержательности [43], объяснении природы представлений о добре и зле, соотношении "вечного" и "сегодняшнего" в жизни человека.

Романы Зигфрида Ленца поражают изобилием временных измерений реальности. Так, в тексте "Урока немецкого" (1968) их более двух тысяч. Техника романа тесно связана с реалистической типизацией, передающей целостное содержание времени. Механизм восприятия действительности, цепь переживаний героя, его мыслей и поступков детерминированы конкретно-исторической реальностью и временем, определяют темп действия и повествования. Сразу бросаются в глаза временные скачки и остановки, движение повествования от настоящего к прошлому (инверсия времени) и новое возвращение к настоящему. Роман имеет как бы перевернутую композицию (начинается с конца): начало и конец каждой главы связан у Ленца с временем повествователя, а в самих главах соседствует одновременно несколько временных пластов. Все это отнюдь не литературная игра, а нечто необходимое для правильного понимания замысла автора. Если бы события "Урока немецкого" были изложены в строго хронологической последовательности, то читатель следил бы только за интригой, возникающей вокруг конфликта полицейского и художника. Но принцип сжатого времени помогает наполнить сюжет новым содержанием, связать фашистское прошлое с настоящим боннской республики.

В других западногерманских романах разоблачение фашизма путем инверсии переходит из сферы прошлого в сферу настоящего ("Бильярд в половине десятого", "Глазами клоуна", "Групповой портрет с дамой" Г.Белля, "Энгельберт Рейнеке" и "Дон-Кихот в Кельне" П.Шаллюка, "Единорог" и "Половина игры" М.Вальзера, "Мститель" Г.Вайзенборна, "Жестяной барабан" и "Собачья годы" Г.Грасса, "Блеск и нищета немцев" Э.Глезера и т.д.), их отличительная черта - несовпадение фабулы и сюже-

та, высвечивание контуров фашистского прошлого с использованием принципа синхронизации, смещения временных пластов и планов, темы большого сознания, большой совести и т.д. Часто осмысление трагического национального опыта предстает в форме лирической исповеди, философского эссе и автобиографического очерка, художественное время насыщено глубокой экзистенциальной рефлексией.

У Э.Ленца художественное время часто сопоставимо не только с временем индивида, но и с временем поколения и с историческим временем. Идея долга связывается с нравственностью и моралью определенного исторического периода - с фашизмом, время выступает характеристикой всеобщей исторической изменчивости и как локальный момент истории, уникальный момент ситуации. Причинно-следственная связь обусловлена временем композиции, которое шире времени фабулы и времени сюжета. Его слагаемое - биографическое время (художника Нансена, полицейского Йепсена, Зигги, Дитте Гозебрух) и обилие внесюжетных элементов (описание природы, быта, нравов, философские споры героев о жизни, смерти, искусстве и т.д.), а способом отражения времени автора в структуре романа являются грамматические формы перфекта, наделенные функцией результативности для показа прошедшего в аспекте настоящего. Но и в подходе к пейзажу и быту в "Уроке немецкого" действуют законы исторического времени. И если время фабулы зафиксировало естественную последовательность событий в развитии центрального конфликта, определенного самим Ленцем как "конфликт между духом и властью"[44], то время сюжета - последствия этого конфликта в индивидуальной судьбе Зигги, этапы его духовного развития, благодаря чему личная жизнь героя предстала как опыт, школа.

Иногда Ленца зачисляли в ранг интуитивистов на том основании, что восприятие времени у героев Ленца идентично времени повествования в романе Пруста "В поисках утраченного времени"[45]. У Пруста гипертрофированный принцип текучести, изменчивости человеческой психологии привел к тому, что люди в его романе лишены определенных характеров и превращаются в зыбкие комплексы ощущений воспринимающего сознания Марселя. У Ленца все герои - характеры, со сложившейся психикой и миропониманием. Герой Пруста живет воспоминаниями и

произвольными ассоциациями, которые для него важнее, чем его существование. Для Зигги воспоминания - это прежде всего причина осмыслить свое нынешнее состояние, трагическая интенсивность его переживаний не заслоняет от него объективности жизни, реальных отношений между прошлым, настоящим и будущим. Роман Ленца не превращается в камерное произведение, он обращен к социальной действительности, к историческому времени. Взяв за основу ценностный аспект времени и его культурно-историческое содержание, показывая его "преломление" в сознании героев, З. Ленц уделил колоссальное внимание творческой активности человека, осмыслению сдвигов в ценностной ориентации различных слоев германского общества под влиянием времени. Расхождения Ленца и Пруста в интерпретации времени объясняются в конечном счете различием реалистического и импрессионистского методов.

Реалистический подход не запрещает, а, напротив, позволяет с большей убедительностью показать время субъективного самопознания и самонаблюдения, а также расхождение физического и психологического времени и т.п. Например, в заключении Зигги кажется, что время остановилось: "Для нас, загнанных на остров, что весна, что не весна - все едино" [46]. Когда маленького Зигги избивает отец, время течет слишком медленно: "... а он все бил и бил, и мой плач не трогал его" [47]. Идею времени передают поэтические образы и символы - часы, детали часового механизма, календари, мебель с годом изготовления, письма с датировкой, фотодокументы, распорядок дня. Герои романа имеют часы, у всех по-разному напоминающие о неумолимом ходе времени.

Художественное время в западногерманской литературе отражает своеобразие эпохи империалистических войн и социальных потрясений, насыщенность исторического времени событиями, сдвигами и резкими переменами, показывая связь этих моментов и их зависимость от решения фундаментальных этических и аксиологических проблем бытия. По Кьеркегору, художник находится в "разладе" с объективно-реальным временем, ведь "сфера поэта есть сфера фантазии, бытие, а не становление": этический индивид всегда во внутреннем движении, в становлении [48]. Нравственная оценка - это важнейший фактор культуры, она влияет на интерпретацию художественного времени, и связь в

художественном целом всегда временная, темпоральная, но не абсолютная копия объективного времени. Разлад с объективным временем возможен там, где этический индивид и художник находятся в состоянии вражды, а не дополнительности.

Отрицание связи исторического времени и морали приводит к аморальности, внеэтичности времени, а мораль - к атемпоральности, вневременности. В романе М.В.Шульца нарицательный герой - предатель Залигер - считает идиотизмом связывать какую-либо мораль с абсолютно моральным понятием времени. "Время и мораль ничего общего не имеют. Время течет, а мораль пребывает в не подвижности. Что же сильнее? Безусловно время,... времени абсолютно наплевать, пьют ли из него или топят в нем, какие сумасшедшие алтари требуются от мировоззрения, чтобы закорить алтари и аутодафе в океане времени. А океан времени бездонен, и все в нем дрейфует"[45]. Для Залигера мораль атемпоральна, "бевременная религия свободного соглашения свободного духа"[50]. Так, перед читателем предстала обанкротившаяся система взглядов, оправдывающая предательство и донос ссылкой на долг, прямо демонстрирующая связь этического сознания и исторического времени.

Наиболее остро критика атемпоральной, вневременной морали звучит в "Уроке немецкого" Э.Ленца, где время становится альтернативой, стержнем драматического конфликта, логики времени и уроки времени - следствием изменившихся социальных отношений и формаций сознания, жизнь в мире времени - выбором целевых установок и этических ценностей.

Подведем краткое теоретическое резюме экскурсу в область художественного творчества. Художественное время концептуально, обусловлено спецификой жанра, мировоззренческой позицией автора и его художественным методом. Время - особая категория авторского замысла, важнейший момент художественного анализа и необходимая "рама" художественного образа. Естественно, каждое направление в искусстве по-своему выражает и свое отношение ко времени. Натуралисты, к примеру, редуцируют, упрощают феномены ментального плана, отождествляя непосредственное наблюдение с реальным временем, тогда как модернистская литература изымает героя из движения истории потока времени, сознания; психологии такого героя свойственна атемпоральность. В реализме художественное время - необходимое

условие разворачивания событий, принцип организации произведений, идеальная форма воплощения особенностей конкретно-исторических общественных отношений, исторического времени и формаций сознания, типов деятельности.

Передача направленности объективного времени дополняется художественной инверсией (наиболее глубоко понятие инверсии разработано М.М.Бахтиным, В.Н.Ярской [51]). Сознательно нарушенная последовательность в изложении способствует созданию особого времени, переживаемого героями. Время теряет необратимость течения. Пересечение временных планов усиливает впечатление быстротечности времени. Временная инверсия дает возможность вывести настоящее из прошлого, предугадать будущее. В результате "писавший и читатель, разделенные веками, переживают счастье единения на старом пергаменте" [52]. Инверсия времени дает возможность воспроизведения "потоков сознания", а само субъективное восприятие времени становится одной из форм изображения действительности. Благодаря инверсии осознается связь времени экзистенции и исторического времени. Чувство времени и чувство истории у разных художников различно. В силу специфики исторического времени особое значение приобретает отношение художника к прошлому, что вовсе не означает, по замечанию С.Кьеркегора, что прошлое-есть вообще "единственное измерение" времени, открытое художнику, на том основании, что он оперирует воспоминаниями и представлениями [53]. Художественное время в реализме формирует целостный образ, нерасторжимость времени и причинно-следственных связей, раскрытие закономерности событий.

Восприятие времени персонажами Ленца, как и ощущение времени, рождающееся при чтении "Урока немецкого", находится в нерасторжимой связи со всеобщим, единым для всего создаваемого писателем мира потоком времени. Человек, лишенный возможности вывести настоящее из прошлого, хоть в какой-то степени предугадать будущее, теряет ощущение закономерной обусловленности происходящего (полицейский).

Осознание сопряженности времени личного существования с социально-историческим временем понимал Шекспир. Венценосцы не в состоянии "услышать время", ответить на его запросы, их действия чреватые исторической несостоятельностью. Миробъем-

лющий разум художника-мыслителя выражал живое сопряжение времен личности с социально-историческим временем, зорко подмечая сложнейшие временные коллизии [54]. В художественном исследовании мучительных вопросов противостояния ударам времени, конфликта личного и исторического времени, исследовании реакции человека у Шекспира [55], время оценивается как коварное, враждебное, смехотворное, могучее и всесильное. Поистине провидческим даром обладал Пушкин, впервые включивший личное частное время героя в историческое время, сопоставив миг настоящего с прошедшим временем, и выводя настоящее из прошедшего. Для Пушкина характерна тройственность: "личность-история-вечность" [56]. Историческое время необратимо (движется от прошлого к будущему). Художественное обратимо, лишено упорядоченности. Художественное время может "закрыться", замкнуться в пределах сюжета, не согласуясь с событиями вне произведения и с историческим временем, а также "открыться", включиться в более широкий поток времени, в историческую эпоху [57]. В открытости времени возрастает его эстетическая ценность. В "Уроке немецкого" Ленца изображено не частное существование героев, а то, по каким законам жило провинциальное общество и немецкий народ в период гитлеризма. Провинциальный Рутбюль - "хронотоп" германской истории, сгущенное в локальной точке историческое время, отразившее ложный путь нации, извратившей понятия "долг", "честь", "слава", "любовь к родине", "счастье", "ответственность" и т.д. Благодаря художественным формам времени эмоциональным центром романа становится нравственная жизнь немецкого народа.

Художественное время обретает статус ценностной категории через осознание конечности времени и его роли в совершенствовании личности. Став полноправной категорией этического сознания, нравственной оценкой, важнейшим фактором человеческой активности и культуры художественное время "замкнутого" типа требует наполненности социально-психологическим содержанием, внутренней активности субъекта, выбором иерархий высшего, наиболее "подлинного" бытия. Активность субъективного времени глубоко осмыслена критическим реализмом, где герой, выйдя из безвольного подчинения затхлому быту и условиям человеческих отношений [58], в своем движении, в своей

активности действует, совпадая с порядком объективных событий [59]. Подчинившись порядку объективных событий, автор художественного произведения не свободен "оглянуться", осознать и сопоставить ценность прошлого и настоящего персонажей. Отмечая перемещение временных систем в "Смерти Ивана Ильича" Л.Н.Толстого и "Подростке" Ф.М.Достоевского, Э.Володин убежден: "художественное время не может и не должно быть лишь подобием реального времени", это "ЭСТЕТИЧЕСКИ ОСВОЕННОЕ ВРЕМЯ"[60]. Эстетик открывает время как бы со стороны, стремясь им обладать, пытается овладеть [61].

Художественное время внутри отдельного произведения подчиняет субъективное время героя и объективное время сюжета - бытовое, историческое, хронологическое, биографическое. Если абстрактное мышление создает категории пространства и времени в их раздельности, отвлекаясь от их эмоционально-ценностной стороны, что характерно для отдельных природных частей реальности, то живое художественное созерцание ничего не разделяет, "схватывая хронотоп в его цельности и полноте"[62]. На уровне социального анализа проблемы выделяют структуры художественного времени, пронизывающие произведения искусства в различных "ипостах", степенях рефлексии и полноты. У Достоевского: переплетение времен, а у Толстого и биографическое время, и "хронотоп природы, семейно-идиллический, и хронотоп трудовой идиллии"[63]. Развитие научного понимания времени в рамках культуры влияет на художественное время, делает его свободнее жестко детерминированного времени природы, "эмансипируется" от автора. В силу овладения и преодоления природной детерминации художественное время становится свободнее. Настоящее может вступить в коллизию с прошлым, тесно переплетаясь, инверсируя, становясь независимее от автора.

Но произведение искусства обладает и вневременным бытием. В любом обобщении существует момент "снятия" времени, некая атемпоральность (вневременность). Индивидуальные интересы отражены в литературных портретах. Неслучайно идеал поведения порождается не индивидуальными вкусами, культурно-историческими стандартами. Упрощение образа до символа и абстракции приводит в кино к тому, что образ вырывается из временного потока, повисает "над временем". "Деконкретизация-

оборотная сторона атемпоральности"[64], ведь эстетик сознательно или бессознательно пытается удержать вечность. И З.Ленц пишет о социальных и эстетически значимых деяниях, об общественной памяти и искусстве как бессмертии (искусство как память о прошлом, голос минувшего, обращенный в будущее). Писатель считает любовь, дружба и искусство-ценности, неподвластные времени (атемпоральные, подлинные).

Исторически вневременное начало не только в религиозных, но и светских и исторических произведениях есть "вневременное зияние", как в греческом авантюрном романе [65]. Лишенность хронологической прикреплённости, приподнятость над временем, обобщённость для многих описаний мировой литературы в любом направлении времени, как и время экзистенции, которое проходит и факты уходят в прошлое, указывает на поиск и то, что художественное время более общее, нежели индивидуальное время экзистенции. Культурно-исторически художественное время увеличивает свою свободу постепенно (достаточно сравнить время былин, не знающее возвращений и забеганий вперед, однолинейное, и время современных романов с "потоками сознания", с многомерными темпоральностями героев, с петлями и пересечениями времен).

Замкнутое художественное время стремится стать открытым. В нем свободно взаимодействуют разные временные структуры человеческой жизни, порой несовместимые и отчужденные структуры экзистирования, фактически замыкающие время. Открытость художественного времени не означает отсутствия начала и конца, ведь конец и начало художественного текста "обладает значительно большей отмеченностью, чем в общезыковых сообщениях", так как функция художественного произведения в качестве конечной модели бесконечного по своей природе "речевого текста" реальных фактов делает момент отграниченности, конечности неперменным условием всякого художественного текста в его первоначальных формах - таковы понятия начала и конца текста (повествовательного, музыкального и т.п.), рамы в живописи, рамы в театре [66].

Искусство всегда требует завершенности и ограничения, писал Шеллинг, - а дух эпохи влечет к неограниченному и с неизменным упорством сметает всякие преграды. В этот спор должен вмешаться индивидуум: он должен с абсолютной свободой

разграничивать, должен суметь из хаоса эпохи извлечь устойчивые образы и общему облику своего произведения с помощью свободно отобранных форм, средствами абсолютного своеобразия придать внутреннюю необходимость в себе и общезначимость вовне [67].

Художественное время подчеркивает зависимость темпов времени от наполненности субъективного и объективно-исторического переживания времени. О необычайно уплотненном внутреннем ритме некоторых периодов жизни Марии Стюарт говорил С.Цвейг, противопоставляя сомнительность некоторых исторических свидетельств и обобщений правдивости поэтического воспроизведения прошлого: "В жизни человека внешнее и внутреннее время лишь условно совпадают ... в прожитой жизни идут в счет лишь напряженные, волнующие мгновения ... единственно в них и через них поддается она верному описанию" [68].

Анализ художественной логики отдельных произведений убеждает: эстетическая хронологика - это логика веера хроноструктур со множеством темпоральных смыслов, выраженных на оси знаков - в красках, словах, звуках, объемах, телах, а на оси эмоционально-художественных состояний - в универсальных эстетических категориях (прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое, героическое, ужасное, прелестное, изумительное, гармоническое, дисгармоническое и т.д.). Будучи субъективной логикой саморазвивающейся процессуальности художественного мышления, интуитивной, противоречивой и эвристичной, она стремится спонтанно в одно мгновение соединить идейно-образное открытие через кипящую магму смыслов, принадлежащих разным темпоральным сферам. Эстетическую логику можно охарактеризовать как поливалентную логику деятельного сознания, выражающего в неповторимой индивидуальной логике художника моменты вечных, всеобщих эстетико-аксиологических закономерностей. Важным моментом экспликации эстетических особенностей художественной хронологии будет конвенциональное использование полихромности, полихронности, полифоничности панхронности в многообразных вариативных процессуальных смыслах.

Рассматривая особенность отношения в вербальной логике между временем автора, временем сюжета, временем повествова-

ния на основе бинарных (двуместных, двучленных), тернарных (трехчленных, трехместных) и п-местных (п-арных, п-членных) оппозиций, определяющих отношения эквивалентности (равенства, тождества) реального времени художественному; транзитивности (переходности, эквивалентности), транзитивности, толерантности (идея сходства, ослабленного подобия), рефлексивности, симметричности в структуре художественного времени выделим уровни: событийный (фабульный), характеризующийся продолжительностью, дискретностью, континуальностью, бесконечностью, историчностью, условностью, сюжетный (последовательность, направленность, скорость), синтаксический (служит для показа развивающейся во времени мысли), интонационно-фонетический, которые строятся на основе авторского времени как специфической координаты в общей хроноструктуре (особой авторской позиции). При этом авторское время выступает как соответствующая мера хронологической истории художественного целого, а композиционное время - как адекватная количественная мера внутренних закономерных связей, - логическая история произведения.

Эстетическая хронологика - это логика темпоральной репрезентации произведений искусства, темпоральной валентности, временных интенций, проявлений представленного времени в художественном произведении через функциональные, структурные отношения в событийном ряду в зависимости от прошлого к настоящему и будущему. Если сюжетное время в этой логике выступает в явной функции, то авторское - в латентной, скрытой, опосредованной, влияющей на направленность творческого процесса, учитывает факторы стагнационные и новаторские как особый тип связи, когда общий эстетический канон в руках разных авторов приобретает специфические черты.

Эстетическая хронологика как системное качество субординирует в логике соединения формообразующие связи, способы воспроизведения объективной и субъективной реальности, уровни содержания относительно моделей внешнего действия, композиционный порядок как уровень внутренних переживаний, ситуаций повествования (аукторальную, персональную, Ich-Erzählung (от первого лица), производные повествовательной материи из акта повествования (процесс как рассказ, рассказанное действие, состояние, рассказ как futur daus le passe после

протекания и содержания), порядок рассказанного материала в акте рассказа в хронологической очередности, исходного пункта "nunc initial", потока действия, конечного пункта "nunc terminal", принципов многопоточного действия, содержательных возможностей многопоточного повествования, формальных возможностей многоповествовательности и ситуаций повествования в их актах, темпы и порядок (дистанция рассказа и времени рассказа; эпический претеритум и претеритум как подлинное изображение прошлого, либо как выражение фикции, чувственного отчуждения (Entfremdung) и настоящее как время рассказа). Все эти структурные уровни образуют параллелограмм эстетических интенций как систему координат, где величина художественного духовного, морального, эстетического факторов опосредована логикой художественной процессуальности, эстетической системы в момент создания художественного произведения и неоднозначно влияет на вероятность эстетического восприятия.

Выделение в системной детерминации объективного среза позволяет представить художественную эстетическую хронологию как естественно-исторический процесс и раскрыть ее как детерминацию субъективного объективными противоречиями художественной деятельности, где все структурные срезы включают множество детерминированных отношений. Исходное отношение объективной детерминации художественной деятельности - взаимодетерминация практики и познания, выражающая конкретный способ бытия произведения искусства, взаимодетерминацию в нем материального и идеального. Интегральное выражение этой детерминации - бытие произведения искусства в системе общественных отношений, а интегральное выражение его единства-континуальность художественного пространства и времени.

Следовательно, художественное пространство и время со всеми атрибутами художественной деятельности соотносятся как форма и содержание. Элементарной моделью системной детерминации художественной деятельности как взаимодетерминации материального и идеального в художественной реальности является та эстетическая субстанция, в которой бесконечное многообразие формы художественной детерминации предстает в виде тождеств, полагающих различие. Первое различие обусловлено материалом деятельности, противоречием материального и иде-

ального (преобразование объекта) исходя из материала (в соответствии с целями субъекта, а объект - в субъект) превращение преобразованного объекта в условие удовлетворения потребностей субъекта.

В результате творческого процесса произведения искусства (книги, картины, скульптуры, музыкальные сочинения) существуют реально, как вещь ничья и их качественная определенность тождественна их собственному существованию. Однако в процессе апперцепции они обретают смысл, обнажают свою качественную определенность во взаимодействии с реципиентом в системе различных связей и социальных отношений, актуализируя их бытие.

Как материальный объект и носитель идеального художественного образа, материализованного в том или ином "строительном материале", произведение искусства - вещь. Входя в художественный образ как идеальное побуждение, идеальный объект, практика (общественно-политическая, теоретико-познавательная, художественная) выступает как материальный процесс изменения и преобразования действительности из эстетических потребностей и эстетических идеалов, ведь даже туманные образования в мозгу людей, и те являются необходимыми сублиматами (продуктами) их материального жизненного процесса, который может быть установлен на опыте и который связан с материальными предпосылками. Реализуясь в конкретном материале, художественные формы превращаются в произведение искусства, в специфическую материальную вещь. Как общественная, чувственно-сверхчувственная вещь, двояко вбирающая в себя общественное содержание (как идейное содержание и как содержательность своих форм), произведение искусства оказывается системой предметности двух типов - "предметности культуры" и "предметности материи".

Материально-вещественный план бытия произведения в его художественной реальности, когда художник, используя не просто физические качества материала, а его эстетически выразительные смыслы и ценности, воплощает через культуру "конструкт" созданный из эстетически выразительного материала в результате обработки этого материала, достигает с помощью изобразительно-выразительных средств композиционной стройности и завершенности. Гетерогенная природа художествен-

ного произведения и есть наделенность статусом материального и идеального бытия, тождеством внутреннего и внешнего, предмета и образа - процессуальны, и есть по форме своего бытия становящееся отношение. Отвергая примеры истолкования вещи произведения из их отнесенности как к полезной вещи (из подобной нивелировки вырастает способ мышления, согласно которому, полезная вещь, произведение искусства мыслятся не в отдельности, а как сущее в целом), ибо это препятствует пониманию бытия отдельного сущего и закрывает путь к пониманию того, что характеризует произведение как таковое, мы должны обратиться к сущему, мыслить его бытие, исходя из него самого, не отторгая при этом его от его сущности". Интерпретируя картину Ван-Гога, изображающего пару крестьянских башмаков, М.Хайдеггер изначальный характер связи человека с бытием увидел в том, что "от этого башмака исходит безмолвный зов земли, молча даящий созревающее зерно ... Земле принадлежит этот башмак и хранится в мире крестьянки". В произведении происходит раскрытие сущего - акт свершения истины. Сущее - пара крестьянских башмаков - благодаря полноте получает возможность пребывать в свете постоянства своей видимости.

В искусстве предмет эстетического отношения выступает как предмет восхищения или трагического сопереживания, как предмет эстетической критики, осмеяния и порицания. Отображение мира через категории репродуктивно-вещной деятельности человека, в науке идет по пути вычленения в фактах и явлениях определенных отношений, проявляющихся в форме практического взаимодействия субъекта и объекта с помощью идеализаций, таких как "материальная точка", "идеально черное тело", "математический маятник" и т.п., для выстраивания особо идеального мира теоретических объектов - специфической "теоретической реальности"[69].

Претворение творческой фантазии в мире художественных образов происходит как "встреча двух сознаний...", функционирующих по законам эстетических отношений к миру [70]. Рассматривая вопрос о происхождении искусства и его сущности, М.Хайдеггер выяснял статус наличного существования произведения - вечность, как вещь: произведение может перемещаться и сохраняться для грядущих поколений. Мыслитель по-

лагал вещь, произведение может быть определено или как носитель признаков, или как единство многообразия.

Искусство производит человеческую сущность не посредственно в отношении, реализуя способность человека относиться к другому человеку как к сущностной силе. Присваивая завершенность предмета эстетическим способом (выраженный в предмете его человеческий смысл, обнаруженную в его саморазвитии завершенность как его мерку), перцепиент раскрывает содержательно всеобщий способ человеческого отношения к миру, через то, как художник "относится" к нему. Отношение к завершенному моменту в саморазвитии сущего, как к мерке есть способ присвоения мерки обществу. В своеобразии соответствия сущностной силы предмету, в конкретно-чувственном, духовном характере присвоения выражен смысл предмета для человека, реализующий "способность человека отражать (воспроизводить) форму и меру любой вещи вне мышления и действовать согласно такой мере и форме в согласии, а не вопреки ей". Предметивание "предметно-вещной" ситуации и эстетического процесса и эстетической деятельности - естественная основа и действительное содержание художественного творения.

В предметных формах произведения искусства воплощен субъективный мир художника, отражающий его отношения с миром. Носители художественного времени - не только деятели искусства как субъекты деятельности, включенные в определенную систему материальных отношений, но и предметный мир, созданный произведением искусства, в котором предметивается, выкристаллизовывается и аккумулируется социальное и художественное время. Важнейшая черта практической деятельности и ее важнейшее внутреннее определение, предметность - существенное условие насыщения содержания художественным временем. Благодаря предметности художественная деятельность обладает упорядоченной и процессирующей целостностью, расположенной своими частями известной последовательностью и определенностью, открывает субъекту восприятие художественного времени. Из предметной специфики художественной деятельности, художественное время структурирует свое предметное содержание, обнаруживая данность эстетического предмета в его неповторимой полноте и завершенности, выступая не только

формой изменения предмета, но и "числом движения", "величиной", мерой его.

Осмысление содержания и сущности художественного времени не исчерпывается материалом какой-либо категории искусства. Художественное время, как процесс формообразования неповторимого "лица" конкретно-индивидуального эстетического предмета, выступает не столько по отношению к содержанию предмета, сколько к самому предмету как законченное целое. Обретая временную организацию, воссоздавая внешнюю действительность собственным предметным бытием, кристаллизуясь в предметах, художественная деятельность не сводится к пространственно-временной данности предмета, существующих до деятельности в "девственной" природе, и к собственному времени предмета, времени материальных процессов, сотворенных общественно-производительной деятельностью, к сумме конечных временных разновидностей освоенных ею. В детерминациях субстанциональности, художественная практика обнаруживает человека, как "пробудителя" дремлющих сил природы, "вершителя" субстанционального досоциального движения. Восприимчив и продолжатель субстанционального развития предметной действительности досоциального, художник конструирует художественный объект на фоне эстетической предметности в индивидуальных мерках пространства и времени. Меры и формы субстанциально-универсального (всеобщего характера) эстетического движения образуют "сегменты" субстанционального социального времени в различных проявлениях. Реализуясь относительными, конечными предметными формами, художественное время не сводится к ним, обретая себе действительность в виде развернутого противоречия (прерывности и непрерывности, конечности - бесконечности и т.д.) как источника самодвижения.

Лукач подчеркивал: "Эстетически субъективные свойства квазипространства в музыке (равно как и в поэзии) отрицают объективность ее действия... сосуществование разделенных во времени предметностей и, следовательно, субъективное снятие течения времени является неизбежной предпосылкой воздействия художественного произведения как единого целого" [71]. Качественно общее для музыки и поэзии свойство связи определил Т.Манн: "Произведение искусства всегда вынашивается как единое целое, и хотя философия эстетики утверждает, что произведение

литературное и музыкальное, в отличие от произведений изобразительного искусства, связано определенной временной последовательностью, тем не менее оно тоже стремится к тому, чтобы в каждый данный момент предстать целиком перед читателем или слушателем. В начале уже живут середина и конец, прошлое пропитывает настоящее, и даже предельная сосредоточенность на настоящем не мешает заранее заботиться о будущем ("История доктора Фаустуса") [72].

За требованием квазипространства в его субъективной необходимости стоит конкретный и объективный характер времени как такового, который должен найти свое претворение в его эстетическом отражении. Интерпретируя гегелевское высказывание о настоящем и вечном, Д. Лукач замечал: "Благодаря тому, что воплощенное в музыке настоящее, прошлое и будущее, сохраняя свою изначальную сущность, преобразуются в некую переживаемую одновременность, они обретают истинную полноту времени, становятся его субъективным снятием. Но поскольку этот акт является лишь отражением, субъективной реализацией того, что составляет сущность объективного и конкретного времени самого по себе, а именно, его неразрывного, бытийственного единства с пространством и движущейся в нем материей, он лишается всяких признаков субъективного произвола. Особенно в музыке (как мимесис мимесиса в понимании Пиндара и древних греков вообще), где мир эмоций, чувственных восприятий отделяется от вызывающего их объективного внешнего мира ради того, чтобы обеспечить им полное проявление, эта формальная и субъективная связь с объективной структурой внешнего мира становится спасением подлинного внутреннего мира, находящего свое выражение в музыке для того, чтобы преобразовать свои общечеловеческие связи со всем космосом внутреннего мира, а не для того, чтобы наделить этот последний пустым и самодовольным, мнимо для-себя-сущим существованием" [73].

Различные конфигурации временных состояний связаны с проектирующей прогностической деятельностью человека, процессом целеполагания, ретроспективными и перспективными моментами. Субъект истории - художник - формирует свое время в аспекте творчески активного отношения к природной и социальной действительности, преобразуя лицо сообразно своим целям, создавая новые условия для предметного мира культуры и

искусства. "Осваивая" художественное время, осмысливая прошлое, овладевая предметным миром искусства, эстетический субъект насыщает свое время продуктивной деятельностью, гармонизацией временных отношений природы и общества, преобразуя социальную и природную действительность.

В отличие от необратимого (негазотропного) социального времени, художественное время обратимо. Вбирая в себя уникальность индивидуального и социально-исторического опыта, его текучесть и изменчивость, дискретность, оно осуществляет единство прерывности и непрерывности, преемственность исторического развития. Художественное время, как и социальное, неоднородно, обусловлено неравномерным характером общественного развития, ведь "относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества и, следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации".

В художественной деятельности художественное время организует структурные эстетические отношения, общие закономерности строения эстетических и художественных объектов, обеспечивая целостность объектов на основе внутренних свойств и значений уровней их организации как смыслообразующих, эстетически-конструктивных, обеспечивающих органическую связь формально-эстетических и художественно-смысловых зон возможного и действительного в реальной, объективно существующей и субъективно выраженной диалектике основных временных модусов - настоящего, прошедшего и будущего; "недизъюнктивность" (сращенность) временных измерений в том или ином типе художественного творения не одна и та же, не неизменна. В зависимости от располагаемых обществом возможностей, от соотношенности в структурных элементах художественного целого, возможностей и действительности, детерминированных мировосприятием художника и его категориальным осознанием мира, доминирующим духом эпохи, потребностями, задачами, характером эстетического движения, спецификой возможно-действительных связей в нем, данные временные моменты обмениваются функциональной нагрузкой, местом в хронологическом отношении.

Будучи включенным в пространственно-временную цепь опредмечивания и распредемечивания художественное творение, как акт индивидуальной субъективной деятельности формирует согласно индивидуальным особенностям художника в художественном субстрате социокультурное содержание общественной жизни, воплощая субъективность в обобщенном, социально и культурно представленном, общезначимом виде. "Субъект художественного творчества намеренно разводит существующие в его сознании в единстве общезначимые и индивидуально-личностные представления с целью установления причинных связей между ними, снятия идейных, смысловых противоречий и нахождения наиболее совершенных способов перехода, реализации вновь возникающего, осознаваемого единства в органическую целостность художественного образа, произведения искусства"[74]. ведь каждое творение в художественном времени воплощает деятельностное время, форму и меру сознания предметного мира - раскрытия и реализации творческих сущностных сил художника.

Как развитая, снимающая все досоциальные временные отношения объективно-универсальная форма взаимосвязи, художественное время в "стратом" существовании и самодвижении художественной реальности выражает бесконечные, всеобщие и универсальные связи культурно-исторических субъектов, обнаруживая универсальность "именно в той универсальности, которая всю природу превращает в его неограниченное тело"[75], раздвигая и умножая границы человеческого существования аспектами и сферами универсума.

Формируя материю "по законам красоты", по законам не только действительного и сущего, но и должного, возможного, целеполагаемого бытия художественное время противопоставляет одновалентному, замкнутому и всегда неизменному, нерелективируемому пространству и времени, как поливалентное, абсолютно бесконечное, незамкнутое, открытое, проявляющееся в активной всепредметности и универсальности овеществленного мира культуры.

Овладевая пространством и временем не только в качестве внешних себе и застывших форм собственной деятельности, а насыщая и упорядочивая его социально-культурным содержанием, художник "вырывается" из цепи стихийного хода естественного времени, в котором он был зажат между внезапно надвигаю-

щимся, недоступным будущим и безвозвратно уходящим и столь же недоступным прошлым, овладевает им. Он живет уже не в экстенсивно-естественном, а в интенсивно-историческом времени, которое настолько заполнено всем ранее опредмеченным временем деятельности, завещанным настоящему, насколько в настоящем его распредмечивает новая реальность.

Субстанциальное определение содержания художественного времени в искусстве дает возможность уяснить природу и характер его временного развития. Разворачивая горизонты и ракурсы субстанциального предметного бытия, расширяя многоканальные узы с их "прародительницей" и абсолютной предпосылкой, индивидуальные художественные пространственно-временные системы с существующими с их континуальным порядком и образованиями, становятся универсально-всеобщей субстанциальной силой художественной реальности, "снимая" последнюю в своей конкретной тотальности, обретая действительность собственной реализации в виде субстанциального движения индивидуального художественного образа.

Поскольку "...человеческие предметы не являются природными предметами в том виде, как они непосредственно даны в природе"[76], ведь художник лишен возможности утвердиться непосредственно природным временем (условия и параметры существования для него отсутствуют в природном бытии, не существуют в готовом виде, он самоутверждается в формах и мерах, происходящих из его неприродной родовой сущности), - культурно-историческая, социально-практическая сущность образована континуумом становления художника и его социально-творческой перестройкой природы через континуум его эстетических возможностей и горизонтов его самореализации, показывает его становление как культурно-исторического субъекта.

Связывая пространственно-временные свойства и особенности культуры с процессом предметно-преобразовательного активного и сознательного воздействия художника на окружающий мир, его творческого изменения природы, обладая вещественной формой и потребительной стоимостью, художественное время есть качественное свойство, обнаруживаемое в вещественных, чувственных свойствах художественного образа, который показывает художнику "общественный характер его труда" и явля-

ется общественным свойством, превращая своего носителя в вещь "чувственно-сверхчувственную", или "общественную" [77].

Система эстетически значимых предметных форм - своеобразный институт хранения художественных идей и представлений, ибо способностью нести в себе эстетические значения общественные вещи обладают в силу того, что в их предметных художественных формах объективируется содержание общественных связей и отношений [78].

Рассмотренная в призме "отношения" категория художественное время выявляет природу искусства в свойственном ему ракурсе выражать свое отношение к сущему, то, как художник постигает сущность "самой вещи" (Маркс) в единстве теоретического, эстетического и нравственного. Искусство производит человеческую сущность непосредственно в отношении, реализуя способность эстетического субъекта относиться к другому как к сущностной силе. Присваивая завершенность предмета эстетическим способом (выраженный в предмете его человеческий смысл, обнаруженный в саморазвитии и завершенности как его мерки), перцепиент раскрывает содержательно всеобщий способ человеческого отношения к миру через художника. Отношение к завершенному моменту в саморазвитии сущего, как к мерке, есть способ присвоения мерки общественностью. В своеобразии соответствия сущностной силы предмету (конкретно-чувственному, духовному характеру присвоения) обнажен смысл предмета для художника, реализующего свою способность человека из материального и идеального преобразования эстетического объекта, исходя из материала, в соответствии с его целями субъекта.

Художественное пространство и время как форма материального субстрата общества, духовных, социальных отношений и механизм реализации эстетических законов согласуются с пространством и временем других форм движения материи, имеющих исторический характер. Художественное пространство-время детерминируются художественной деятельностью и выступают ее детерминантами. Взаимодетерминация художественного пространства и времени проявляется в когнитивности. Художественное пространство и время не существуют друг без друга. Взаимодетерминация художественного пространства и времени - объективное основание воздействия человека на прост-

ранство посредством времени, а времени - посредством пространства.

Будучи формой самосознания эпохи художественное пространство и время выполняют важные мировоззренческие функции в качестве важнейших ценностей искусства и культуры, открывают новые эстетические возможности в развитии искусства. Художественное время как особый феномен общественного сознания, существующий в произведении искусства через систему эстетических ценностей, дающих ему содержание, служащих основой бытия художественных идей и конкретных механизмов их существования, реализуемых в исторически конкретной эстетической практике в разнообразных модификационных формах, обнаруживает изменение, развитие и движение художественных идей. Выделение в системной эстетической детерминации объективного среза позволяет представить художественную деятельность как естественно-исторический процесс и раскрыть ее как детерминацию субъективного объективными противоречиями художественной деятельности, поскольку структурные срезы эстетической реальности включают множество детерминационных отношений, являют конкретный способ бытия произведения искусства, взаимодетерминацию в нем материального и идеального. Интегральным выражением этой детерминации будет бытие произведения искусства в системе общественных отношений, а интегральностью его единства - континуальность художественного пространства и времени.

Художественное пространство и время со всеми атрибутами художественной деятельности соотносятся как форма и содержание. Элементарной моделью системной детерминации художественной деятельности станет взаимодетерминация материального и идеального в художественной реальности - та субстанция, в которой бесконечное многообразие форм художественной детерминации предстает в виде тождества, полагающего различие. Первое различие обусловлено материалом деятельности, комплексом взаимопереходящих друг в друга процессов и состояний, своеобразным процессом взаимопереходов модусов эстетического бытия, когда "на одном этапе эстетический предмет имеет материальную, на другом - идеальную формы. Художественное произведение как нечто отличное от их чувственно воспринимаемой реальной телесной формы, следовательно - форма - лишь

идеальна"[79], существует в пространстве вне головы перцепиента, в форме художественной вещи. Произведение искусства идеально, и субъективное и духовное в нем изучают объективно, по его "предметности, по значащим для него объективациям"[80].

Диалектический процесс органического сплавления природно-вещного и социально-смыслового, объективно-предметного и личностно-эмоционального в художественной деятельности открывает в художественном произведении внутренний смысл "определенных отношений" природно-вещной среды в виде идей, оценок, идеалов, ритмов, интонаций, красок, линий, настроений, "зовов" эпохи, состояний человеческого духа и общества, "очаровывая" необычайными пространственно-временными превращениями. Система переходов субъекта в объект, духовного в материальное и обратно, опредмечивание процесса и превращение процесса в предмет - антологическая основа бытия произведения искусства.

Выделяя в системной эстетической детерминации следующие структурные срезы: 1) объективную детерминацию эстетической деятельности; 2) объективно-субъективную и 3) атрибутивную - раскрываем смысл и качественную определенность художественного времени, включенного в систему различных связей и социальных отношений, актуализирующих его бытие. Входя в художественный образ как идеальное побуждение, идеальный объект, общественно-политическая, теоретико-познавательная, художественная практика выступает материальным процессом изменения и преобразования действительности на основе эстетических потребностей и эстетических идеалов, ведь "даже туманные образования в мозгу людей, и те являются необходимыми сублиматами (продуктами) их материального жизненного процесса, который может быть основан на опыте и который связан с материальными предпосылками"[88]. Реализуясь в конкретном материале, художественные формы в произведениях искусства в специфических материальных вещах выступают общественной, чувственно-сверхчувственной вещью, двояко вбирая в себя общественное содержание и содержательность своих эстетических форм.

Опредмечивание "предметно-вещной" ситуации эстетического процесса и эстетической деятельности - естественная осно-

ва и действительное содержание художественных творений. В предметных формах произведения искусства воплощен субъективный мир художника, отражающий его объективные отношения с миром. Носители художественного времени как субъекты деятельности, включенные в определенную систему материальных отношений, и предметный мир, создают произведения искусства, в которых опредмечивается, выкристаллизовывается и аккумулируется социальное и художественное время. Важнейшая черта практической деятельности и ее важнейшее внутреннее определение, предметность - существенное условие насыщения содержания художественным временем. Благодаря предметности художественная деятельность обладает упорядоченной и процессирующей целостностью, расположенной своими частями известной последовательностью и определенностью, открывает субъектам восприятие художественного времени. Из предметной специфики художественной деятельности, художественное время структурирует свое предметное содержание, обнаруживая данность эстетического предмета в его неповторимой полноте и завершенности, выступая не формой изменения предмета, но "числом движения", "величиной" и эстетической мерой.

Художественная интерпретация времени означает раскрытие в процессе индивидуального истолкования художником времени, формирование эстетического предмета, основой для которого служит его материальный субстрат. Художественная интерпретация может толковаться двояко, как реализация замысла художника, его переосмысление времени, придание с помощью символов особой формы. Художественная интерпретация включает авторское понимание и истолкование, расшифровку символов, с помощью которых художник выражает свое представление о времени и те представления, которые наличествуют в общественном, коллективном сознании в виртуальной форме.

Художественная интерпретация времени складывается из мировоззрения художника, опыта его эмоциональной жизни, принадлежности к тому или иному художественному типу, личностных качеств, культурного уровня, степени образованности, технических возможностей его художественного, научного и философского инструментария. Будучи субъективным продуктом творческого акта эстетическая реальность функционирует "как субъективное ощущение, как опыт, но не как материальная реа-

лизация определенной идеи, не как трансформация воображения в идею"[82], ведь "сделанность, не имеющая аналога в окружающем мире есть выражение способа бытия всех искусств"[83]. Прочитывая и схватывая в эстетической форме ее назначение и эстетическое своеобразие, реципиент, став приобретателем эстетической информации, вступает в темпоральный процесс общения с творцом, в экстерниоризацию его способности мыслить образно.

Эстетическая хронологика позволяет понять мозаичность образного художественного мышления, его динамичность, различные точки зрения наблюдения, не вытесняющие, а дополняющие друг друга, то, как они придают образному мышлению эстетическую ценность и направленность, формируя, уточняя и развивая эстетическую информацию при создании общепринятого смысла в исторически сложившейся системе значений в результате продуктивного обмена.

Хронологика раскрывает форму внешних и внутренних процессов формирования в искусстве, назначение эстетических объектов и их функции, становясь ключом к постижению художественного смысла. Динамическое восприятие структурной темы как совокупности мобильных перцептивных элементов, а не застывшей формы - (понять "застывшую игру перцептивных сил" (Арихейм) - катализатор процесса эстетического познания и есть "орудие познания на службе жизненно важных эстетических потребностей", логики процесса отражения в голове художника, где образы стали фактами сознания, его концептуальных схем. Хронологика открывает целостность восприятия, соотношение части и целого, избирательность восприятия, константность фигуры и фона, темпоральное выделение предмета из фона темпоральных принципов подобия, ведь "вследствие высокой степени единства и четкости хорошей художественной формы, она способна, несмотря на наличие в моменте восприятия у каждого субъекта индивидуальной "визуальной истории" навязывать свою собственную артикуляцию, и тем самым производить одинаковое впечатление на совершенно разных субъектов, воспринимающих эту форму"[84].

Введение в обиход категории эстетическая хронологика убеждает нас в том, что набор категорий мышления, пронизывающих все формообразования человеческой культуры, покоится на предметно-практической деятельности людей, связанной с ве-

щественно создаваемыми формами и схемами природных процессов, которые без вмешательства человека в природе как не существуют. Констатация и теоретическое раскрытие этого фундаментального факта позволяет решить проблему, разрушившую систему трансцендентального идеализма, без привлечения каких бы то ни было мифологических сущностей. Теория познания обретает научную основу. Неслучайно К.Маркс называл практику чувственной деятельностью. Социально-культурный подход к пониманию человеческой чувственности не зачеркивает, а развивает, дополняя и конкретизируя традиционно гносеологический подход. В противном случае феномен эстетического не может быть исследован со стороны функционирования в нем художественного мышления, ведь "гносеологическая недоговоренность" грозит понятию художественного мышления своеобразным философским небытием, а полученные при его изучении данные" обрекает оставаться на периферии, далекой от магистральных путей современного изучения рационального"[85].

**Методологические функции
художественного времени
(Вместо заключения)**

**"Метод задает действия
с данными фактами".**

Уайтхед

"Художественное время" - необходимое условие формирования культуры художественного мышления, открывающее новые методологические возможности в развитии искусства, совпадает с актуальным лозунгом выработки нового мышления, соответствующего реалиям современной эпохи. Изменения стиля мышления предполагают углубление критической рефлексии, наличие точного, конкретного знания о самых фундаментальных аспектах мыслительной деятельности, сознательное формирование стратегии и тактики жизнетворчества. Художественная деятельность (искусство) как особая модификация эстетической деятельности ("изменения мира по законам красоты") получила самостоятельную форму в результате общественного разделения труда. Специфика искусства как формы сознания, "отражение жизни в формах самой жизни", воссоздание жизнедеятельности в форме ее непосредственного, чувственного переживания субъектом, когда в эстетическом переживании чувственное состояние человека становится непосредственным, самоцельным, но внутренне структурировано всеобщими и необходимыми формами мысли (в художественной деятельности имеет место двойной переход: из чувственного созерцания содержание эстетического объекта превращается в мыслимый предмет, а затем результат этого

мышления снова воплощается в чувственной форме) позволяет при его исследовании со стороны деятельности мышления выделить в нем всеобщее и необходимое содержание и установить, таким образом, внутреннюю связь с другими формами сознания и действия.

Сущность художественного мышления раскрывается через общее расчленение мышления на предметное обобщенное содержание и активно-деятельную содержательную форму. В контексте этого расчленения мышление есть активное связывание предметов чувственного опыта в систему, преобразование объекта, основанное на определенных содержательных предпосылках. Под содержательной формой мышления как таковой понимается типологически определенный способ активного действия, схема преобразования, выдерживающая лежащее в ее основе общее утверждение о бытии, онтологическое допущение. Система таких обобщений опосредует все связи субъекта с объектом и пронизывает все сознание человека и откладывается во всех его действиях. Содержательные формы мышления как предельные общности соответствуют по своим объективным основаниям философским категориям. Категориальные структуры в художественном мышлении реализуют возможность философской критики искусства и творческих процессов.

Выявление содержания и формы мышления позволяет представить общие эстетические категории (прекрасное, безобразное, возвышенное и т.д.) как всеобщие содержательные формы художественного мышления и соотнести данные модификации эстетического с содержательными утверждениями об общем строении бытия, лежащие в их основе. Эти онтологические предпосылки исторически изменяются и обусловлены диалектикой производительных сил и производственных отношений. Если онтологической основой античного идеала прекрасного был соразмерный космос с его гармонией, неподвижностью и т.п., который в свою очередь сформирован проекцией на универсум общественных отношений внутри полиса-государства, то современный идеал прекрасного предполагает своей основой представление жизни человека как развивающегося целого. Содержательные формы мышления будучи субъективно-деятельным выражением общественного содержания, придает им эстетическую выразительность, эмоционально-волевою тональность, чувствен-

но-воспринимаемую форму.

Содержательно-логический анализ раскрывает через системные содержательные формы мышления сам способ художественного освоения мира человека. Объективным основанием этой формы является вся система всеобщих связей действительности, представленная в предметном теле культуры. Этой системе связей (обобщенному содержанию мышления) соответствует система изобразительных и выразительных средств искусства в виде сложной содержательной формы, устанавливается изоморфизм между такими формами как единство логического и исторического, метод восхождения от абстрактного к конкретному - в науке, "отстранение", хронотоп, художественное время - в искусстве.

Проблема художественного времени - элемент более сложной, системной проблемы времени вообще. Различные аспекты времени исследуются во всех естественных, гуманитарных и общественных науках: физике, биологии, кибернетике, психологии, социологии и т.д. Общей методологической базой для всех частных исследований является философская категория времени. Специфика философского рассмотрения феномена времени выражается в построении данной категории по логике конкретно-всеобщего понятия, позволяющей выразить его системность, существенность, атрибутивность и другие фундаментальные характеристики. Наиболее отчетливо конкретность философского понимания времени выражена в его расчленении по оси: бытие-мышление заданной постановкой основного вопроса философии. Решение основного вопроса философии (разворачивающееся непременно внутри категории времени) предполагает фиксацию всеобщих моментов деятельности, опосредующих связь объективного содержания категории и всех форм его субъективно-деятельностного проявления. к таким моментам относятся прежде всего общественно организованная практика, знаковые механизмы культуры, естественный язык, формализм познавательной деятельности и т.д. В концентрированном виде диалектика субъективного и объективного выражается во внутреннем членении категории на общее содержание и содержательную форму.

Формальная сторона осознания временной структуры объектов действительности общественно представлена как темпорализм в познающей и проективной деятельности, включающий в

себя всю совокупность приемов и методов преобразования предметов, основывающихся на предварительном их понимании как изменяющихся во времени, введение временного измерения их бытия в качестве необходимого онтологического допущения. Темпорализм становится все более универсальной характеристикой всех видов деятельности.

Темпорализм в искусстве наиболее наглядно выражается в использовании художественного времени как универсальной содержательной формы мышления, всеобщей формы организации художественного времени. В объективном основании (обобщенном содержании мышления) художественного времени выделяются два уровня: философский и социально-жизненный. На первом, базисном уровне время фиксируется в определенности, отражающей структуру развивающегося объекта, то есть единство возникновения и уничтожения, необратимость (или, наоборот, цикличность, замкнутость) и т.д. В этом аспекте в зависимости от мировоззренческих ориентаций субъекта временная структура бытия ценностно артикулирована посредством перенесения акцентов с одного модуса времени на другой (с прошлого на будущее или наоборот).

На уровне социально-жизненного времени объект изображения ориентирован относительно "стрелы времени" внутри совокупной человеческой деятельности. Здесь особенно значимо ее социальное расчленение, выражаемое в сложном сопряжении социально-исторического, общественно значимого и индивидуально-личностного времени.

Субъективность художественного времени проявляется прежде всего в гораздо большей степени преобразований его объективного течения, чем во всех остальных формах темпорализма. В художественном произведении время может прерываться, растягиваться, обращаться вспять, останавливаться. В одном произведении могут сложным образом переплетаться различные виды времени: объектно-сюжетное, историческое, биографическое, природное и т.д. Посредством инверсии, перестановки временного порядка художественное время ценностно осваивает самые общие онтологические структуры, превращая их в логические основания жизни и культуры, общественно значимые формы самосознания и организации жизненного опыта.

Художественное время-своеобразная форма организации

образов в систему, совокупность внутренних отношений образных элементов, образующих определенную целостность и единство. Эта форма определяет последовательность восприятия художественного произведения. Время как системное качество обнажает в единстве предметно-содержательного и субъектно-деятельностного применения все связи и формы - объективно-субъективные, единство формы и содержания, логико-методологические, эстетические, социально-практические и т.д. В этом плане художественное время изоморфно методу восхождения от абстрактного к конкретному в науке.

Изучение художественного времени, проектирующее активно-мировоззренческое отношение к действительности, открывает большие возможности в конкретном выявлении функционально-содержательной связи временных созерцаний со знаковым строем искусства различных исторических эпох. Художественное время как системное качество охватывает эстетический объект в целостности, синтетически, в живом движущемся контексте в аспекте действия.

Трансформируя категориальный инструментарий мировоззрения, детерминированного материально-практическими интересами и целями, художественное время отражает развивающееся познавательное отношение человека ко времени, формирует его представление о закономерном характере повторяющихся эстетических процессов до постижения идеи временного порядка как универсального. Как особенный и вместе с тем всеобщий социальный фактор жизни художественное время в системе изобразительных форм искусства реализует со стихийно-естественной необходимостью изначально заданные материально-природные условия бытия этих форм для обнаружения их универсально-единой сущности. Античная топика времени, вырабатывая идею космогонических кругообращений, отлила ее в форму мифологического времени с законообразной и симметричной пространственной структурой. Идея соизмеримости мира в субъективном чувстве, субъективизации времени, запечатленная в художественном времени искусства поздней античности, влияла на уровни рациональных философских образов и на самостоятельную активность личности в обществе. Этическая и теологическая обработка примитивных образов мифа составила ту переходную ступень, которая соединила миф с новыми формами духовной де-

тельности. Мифологическое сознание выработало геометродинамическое представление о времени. А в средневековом искусстве формы символизации, дисгармонии, обратной перспективы влияли на сакрально-религиозное истолкование времени, воспитывали связь чувства времени и внутренней нравственно-религиозной жизни, идеологически воздействуя на спиритуалистические религиозные воззрения и на личность идеями феодальной верности. Охват мира в "сакральной" (сублимированной) и мирской (низменной) ипостасях в художественном времени средневекового сознания предстал в таких модификациях как "возвышенное" (благочестивое) и "низменное" (пародийное). В Новое время художественные пространственно-временные проекции в открытиях перспективы и глубины третьего измерения формировали историческую методологию, историческое познание, чувства реальной исторической личности.

Осмысление художественного времени при его расчленении на субъективное и объективное, формальное и содержательное, наполненное и пустое, время сюжетное и время экзистенции, чувственное и рациональное, символическое и аллегорическое - позволяет всякую культуру представить как упорядоченную смысловую структуру, связанную с соответствующими нормативно-ценностными системами общественной практики.

Художественное время - наиболее адекватный способ художественного освоения философских идей и иных соответствующих по степени общности структур мировоззренческого сознания. Именно поэтому в концентрированном виде художественное время функционирует в искусстве, где в силу общественного разделения труда художественный способ освоения мира обособляется и приобретает самостоятельную форму. В качестве же подчиненного момента эта форма мышления пронизывает всю человеческую субъективность и через механизм целеполагания и оценки вступает в диалогическую связь со всеми другими формами творческого мышления. Художественное время как форма мышления имеет своим объективным основанием (обобщенным, формальным содержанием) время самой действительности в его наполненности, то есть время, внутренне структурированное всеобщими связями развития (необратимость, бесконечность, единство отрицания и утверждения и т.д.). Следовательно, в аспекте объективного основания художественное время совпадает с принци-

пом развития, а в своем субъективно-деятельностном выражении понимается как модификация принципа историзма. В этом смысле художественное время как бы дополняет принцип историзма, сообщая ему образно-эстетическую выразительность, придавая ценностно-смысловое измерение историческому мышлению. Детерминация структуры художественного времени структурой объективных процессов развития опосредуется личностным временем жизни человека. "Художественное время ... в соотношении с оплотненным временем жизни приобретает эмоционально-волевою тональность и включает, как таковые, и вечность, и бесконечность, и целое, и часть..."

Придавая ценностно-положительную окрашенность актам мыслительного синтеза категориями развития, художественное время выступает детерминантами творческого мышления, превращает развитие в творчество. Через художественное время мышление по логике развития входит в целое жизни, приобретает полноту, чувственно-эстетическую объемность, становится моментом жизнетворчества. Художественное время может быть подлинным стимулом и содержательным фактором творческого мышления в том случае, если в его основе лежит диалектическое видение мира в единстве принципов системности и развития всех категориальных структур, развертывающихся на базе данных принципов. С другой стороны, категории диалектики, резюмирующие диалектико-материалистическую картину мира, могут выступать в качестве всеобщих оснований жизни и культуры тогда, когда они теоретически ассимилируют основные детерминанты творчества, опосредующие взаимосвязь субъективного и объективного в картине человеческой деятельности и в их числе художественное время.

Через типы художественных времен искусство вступает в диалогическое общение с пограничными формами культуры и общественного сознания. Художественное время, кроме типических черт, имеет индивидуально-неповторимые характеристики, ибо каждое конкретное искусство индивидуально. Диалектика всеобщего и единичного в художественном времени соответствует их сложному диалектическому взаимопроникновению в жизни. Как глобальная категория культуры художественное время фиксирует органическую систему социума, представляя собой универсальные параметры жизни в творящихся и сотворенных моментах -

способ миропереживания в связи с глубинными переживаниями эпохи.

Пространство и время работающего художника в интегральном виде концентрирует много моментов: мечты, духовные фантазии, границы идеала, подсознательные моменты; большую роль при этом играют технологически-конструирующие начала (работа художника с пространством и временем). Художественное время в системе мышления художника позволяет соотносить прошлое, настоящее и будущее в онтологическом и гносеологическом планах, понять особенности формирования модусов социального времени художника, его неразрывное единство с историческим прошлым и современностью, позволяет раскрыть диалектику художественных возможностей и действительности.

Художественное время в историческом процессе выполняет важные методологические функции: синтезирующие, аналитические, регулятивные, эвристические, стабилизирующие, рекурсивные, интенциональные, антиципации, мировоззренческие. Ведь в структуру художественного мышления "включаются не только понятия, но и такие компоненты опыта художника, как ощущения и восприятия, наполняющие живым, конкретным, чувственным содержанием художественный образ в его направленности на непосредственное преобразовательно-продуктивное воздействие"[2].

Старое и новое, настоящее и будущее, бытие и небытие, подчеркивал А.Ф.Еремеев, - "не метафизически разорванные, отгороженные друг от друга китайской стеной явления, они находятся в стадии постоянного диалектического перехода, раскрываемого через категорию становление". Жизненные феномены, в которых проявляется художественная реальность, - "включают в себя нечто содержательно несводимое к ней, мешающее ее обнаружению в "чистом" виде, что они относительно самостоятельны и имеют тенденцию к саморазвитию, сформированном художественной реальностью, что, кстати, делает их пригодными для распространения, расширения границ социального времени и пространства их бытия, а также для бытия их художественной реальности в социальных жизненных проявлениях иного типа" [3].

ВВЕДЕНИЕ

1. Крюковский Н.И. Проблема систематизации основных эстетических категорий. Минск, 1982.

1. У ИСТОКОВ АРХАИКИ. ЭКСПЛИКАЦИИ
АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

1. См.: Окладников А.П. Утро искусства. Л., 1967. С.31
2. Кожин П.М., Флоров Б.А. Представления о пространстве в творчестве населения палеолитической Европы // Советская этнография. 1973, N 2. С. 22.
3. Богораз (Тан) В.Г. Эйнштейн и религия. М.-Пт., 1923, Вып.1. С.10.
- 3а. Самохилова В.И. Красота против энтропии. М., 1990. С.53.
- 3б. Мерло Понти. "Знаки". // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990. С.204.
4. Стеблян-Каменский М.И. Миф. Л., 1976. С.39.
5. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С.92.
6. См.: Шахнович М.И. Первобытная мифология и философия. М., 1982. С.35.
- 6а. Маковский М.М. Удивительный мир слов и значений. М., 1986. С.7.
- 6б. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1986. С.361; Толковый словарь русского языка. М., 1935. С.397.
7. Яковлев В.П. Социальное время. Ростов н/Дон, 1980. С.63.
8. Лихачев Д.С. Крещение Руси и государство Русь // Новый мир, 1986, N 6, С.250.
9. Стеблян-Каменский М.И. Там же. С.48-49.
10. См.: Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М., 1987. С.164-178.
11. Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях. М.-Л., 1963. С.18.
12. Эдда. Скандинавский эпос. Прощание провидицы. М., 1917. С.94.
13. Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства. М., 1979. С.160.

14. Гумилев Л.Н. Этнос и категория времени. // Докл. географ. общества СССР. Л., 1970. Вып.15. С.152.
- 14а. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту. 1973. // Вып.2, С.12. См.:Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989.С.138.
- 14б. См.: Шань Кэ. Мифы древнего Китая. М.: 1987. С.164-178.
15. Стеблян-Каменский М.И. Там же. С.50.
16. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С.95.
17. Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. М.,1988. С.130.
18. Там же. С.132.
19. Былина о Добрыне Никитиче. М., 1951. С.41.
20. Слово о полку Игореве. М., 1987. С.34.
21. Бахтин М.М. Эпос и роман. //Вопросы литературы 1970. N 1. С.104.
22. Лихачев Д.С. Поэтика Древнерусской литературы. М., 1979. С.231.
23. Федерабенд П.К. Избранные труды по методологии науки. М., 1986. С.395.
24. Випперонские чтения. 1985. Жизнь мифа в античности. ч.2, Л., 1988. С.312.
25. Косарева Л.М. Предмет науки. М., 1977. С.43-44.
26. Лосев А.Ф. Античная философия истории. М., 1977. С.51.
27. Антология мировой философии. М., 1964. С.320.
28. Там же. С.484.
29. Аристотель. Физика. Соч. в 4-х тт. М., 1981, Т.3. С.151.
30. Лосев А.Ф. Главные моменты аристотелевской теории времени. С.286, 287.
31. Там же. С.291.
32. Там же. С.439.
33. Там же. С.443.
34. Аристотель. Соч. в 4-х тт. М., 1978, Т.3. С.154, 154.
35. Аристотель. Собр.соч., М., 1981, Т.3. С.336, 337;Его же Поэтика.// Аристотель и античная литература. М.,1978. С.111-163; Платон. Собр.соч. в 3-х тт. М., 1972, Т.3, Ч.II. С.77.
36. Платон. Соч. в 3-х тт. М., 1971. Т.3, Ч.1. С.477.
37. Платон. Там же. С.424.
38. См.: Лосев А.Ф. Эрос у Платона. // Вопросы философии

- фии.1988, N 12. С.135.
39. Платон., Соч. в 3-х тт. М., 1970. Т.2, С.407; Т.3, Ч.1. С.478.
- 39а. Левинас Э. Философское определение идеи культуры // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990. С.94.
40. См.: Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С.26,37.
41. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С.26.
42. Там же. С.27.
43. Аристотель. Метафизика. М., 1934. С.223.
44. Аристотель. Поэтика. М., 1957. С.63.
45. Там же. С.66.
46. Аристотель. Поэтика. М., 1957.
47. Там же. С.145.
48. Там же. С.145.
49. Там же. С.64.
50. Там же. С.340.
51. Там же. С.341.
52. См.: Виппер Б. Проблема времени в изобразительном искусстве. // "50 лет ГМИИ им.А.С.Пушкина". М., 1962. С.134.
53. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С.107.
54. Барг М.А. Шекспир и история. М., 1979. С.45.
55. Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С.22.
56. См.: Лихачева В.Д. Искусство Византии IV-XV веков. Л., 1981, С.144-146.
57. См.: Салтыков А.А. Пространственные отношения в византийской и древнерусской живописи. // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С.401.
58. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С.105.
- 58а. Моцалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983. С.82.
59. Творения Блаженного Августина, епископа Иппонийского. О Граде Божием. Кн.1, гл.IX. // Труды Киевской духовной Академии за 1880 г. Изд.2-е. Киев., 1906. С.17.
60. См.: Николаева Н.С. Каноническая структура японского сада. // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии

- и Африки. М., 1973. С.98.
61. Хейзинга И. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. С.493.
62. Там же. С.493.
63. Там же. С.493.
64. См.: Виппер Б. Статьи об искусстве. М., 1970. С.319.
65. Гуревич А. Представления о времени в Средневековой Европе. // История и психология. М., 1971. С.161.
66. Творения Августина Блаженного... О граде Божием. Кн.12, гл. III. С.258-259.
67. Там же. С.183.
68. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. С.136.
69. Джон Гарднер. Жизнь и время Чосера. М., 1989. С. 131.
70. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. С.125.
71. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С.89.
72. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. Киев. 1982. С.118.
73. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.56.
74. Августин. Исповедь. Кн.9. гл.27.
75. Творения Блаженного Августина. Киев: Изд-во Киевской духовной Академии, 1905. С.212-213.
76. Августин. Раннехристианская философия. // Антология мировой философии. М., 1969, Т.1, Ч.2. С.586.
77. Там же. С.587.
78. Там же. С.587.
79. Там же. С.586.
80. Там же. С.139, 200-212.
81. Исповедь Блаженного Августина, епископа Иппонского. Киев. 1905. Кн. XI, гл. 26. С.145.
82. Августин. De musica, Ep.3, ab, Nebridium.
83. Мочалов А.В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М., 1983. С.87.
84. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев. 1982. С.139.
85. См. Хейзинга И. Осень средневековья. С.425.
86. Там же. С.236.

II. ОТ ЭПИСТЕМОЛОГИИ ВОЗРОЖДЕНИЯ К КРИЗИСУ ОДНОМЕРНОСТИ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.12.
2. Галллей Г. // Антология мировой философии. М., 1970, Т.2. С.229.
3. Althusser G. Lire et traduire. Le Capital. Paris, 1969, V.1, P.12-15.
4. Ebenda, P.12.
5. Лейтес Н.С. Время конкретное, вечное, целостное. Обновление традиций художественного времени в современном романе. // Традиция и взаимодействие в зарубежной литературе XIX - XX вв. Пермь, 1988. С.128.
6. De remedius utrisque fortunae. Fam. V, XXIV,81.
7. Ibid. Fam. V, XXIV,8.
8. Аверинцев С.С. Два рождения европейского рационализма и простейшие реальности литературы. // Человек в системе наук. М., 1988. С.337.
- 8а. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С.22.
9. Барг М.А. Шекспир и история. М., 1979. С.77.
10. Баранова Т. К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения. // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л., 1986. С.52.
11. Николай Кузанский. Избранные философские сочинения. М., 1937. С.59.
12. Шестаков В. В кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С.73.
13. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С.466.
- 13а. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934. С.60.
- 13б. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983. С.118.
14. Барг М.М. Шекспир и история. М., 1976. С.68.
15. Бруно Д. О бесконечности вселенной и мира. М., 1934. С.ХХIII.
16. Гоббс Т. Избранные произведения. М., 1965, Т.1. С.128.

17. Локк Д. Соч. в 3-х тт. М., 1970, Т.1. С.250, 461.
18. Бэкон Р. // История английской литературы. М.-Л., 1945, Т.1, Вып.2. С.141.
19. Даниэль С. Сферическая перспектива Петрова-Водкина // Труды по знаковым системам. V. Тарту. 1977, С.60.
20. Там же. С.39.
21. Ньютон И. Начала. Избр.соч. М., 1957, С.121.
22. Эйнштейн А. Избр.соч. М., 1964, С.87.
23. Вернадский В.И. Размышления натуралиста // Пространство и время в неживой и живой природе. М., 1975, С.15.
24. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. М., 1978, С.71.
25. Там же. С.71.
- 25а. Якимович А.Я. Барокко и духовная культура XVII века. // Сб. Советское искусствознание. 76(11). С.96.
26. См.: Алпатов М. Синтез искусств в эпоху барокко. // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, С.158.
27. Трубиных Н.Н. Время человеческого бытия. М., 1987, С.81
- 27а. Беркли Дж. Трактат о началах человеческого знания. СПб. 1905. С.132-133.
28. Лейбниц Г.В. Соч. в 4-х тт. М., 1982, Т.1. с.311.
29. Полемика Т.Лейбница и С.Кларка. ЛГУ., 1960, С.82.
30. Там же. С.451.
31. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964, Т.2. С.441.
32. См.: Косиков Г.К. Средние века и Ренессанс: Теоретические проблемы. // Методологические проблемы филологических наук. МГУ, 1987.
33. Фуко М. Слова и вещи. М., 1977, С.145.
34. Там же. С.19.
35. Там же. С.99.
36. Там же. С.388.
37. Автономова Н.С. Эпистемологическая система М.Фуко и ее эволюция. // Французская философия сегодня. М., 1989, С.47.
38. Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950, С.108.
- 38а. Декарт Р. // Антология мировой философии. Т.2. С.233.
39. Вольтер. Философские сочинения. М., 1988, С.204.
40. Корнель П. Пьесы. М., 1984, С.92, 153, 105.

- 40а. Мамардашвили М.К. Проблема сознания и философское призвание. // Вопросы философии, 1988, N 8. С.42-43.
41. Шефтерберг. Эстетические опыты. М., 1975. С.481.
42. Дубо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С.71.
43. Архив А.М.Горького. М., 1939, Т.1. С.39.
44. Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. в 3-х тт. М., 1961, Т.3. С.96.
45. Дюро Д. Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии. Соч. в 6-ти тт. 1946, Т.6. С.104.
46. Дюро Д. Салоны. М., 1989, Т.2. С.333.
47. Там же. С.334.
- 47а.см.: Frank J. Spatial Form in Modern Literature // Criticism, Foundations of modern literary judgement. Ed. by M.Schajrer. NX. 1948.
- 47б. Там же, р.92.
48. Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972. С.33.
49. Лессинг Г.-Э. Лаокоон. М., 1957. С.186.
50. См.: Грегори Р.А. Глаз и мозг. М., 1970. С.126.
51. Лессинг Г.-Э. Лаокоон. М., 1957. С.54.
52. Там же. С.211.
53. Гердер. Избр. соч. М., 1959. С.161.
54. Там же. С.60.
55. Там же. С.176.
56. Там же. С. 177.
57. Ингарден Р. Исследование по эстетике. М., 1962. С.272.
58. Роднянская И.Б. Художественный образ. // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С.760.
59. В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. С.49.
60. Тредиаковский В.К. Избран. произведения. М.-Л., 1963. С.49.
61. Там же. С.140.
62. Сумароков А.Л. Избран. произведения. Л., 1957. С.315.
63. См.: Берк Э. Философские исследования о происхождении наших идей, возвышенного и прекрасного. М., 1979. С.59.
64. Ортега-и-Гассет. Новые симптомы // Проблема человека в современной западной философии. М., 1988. С. 25.

III. КАНТОВСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ВРЕМЕНИ

1. Маркс К. Тезисы о Фейербахе. Собр. соч. 2-е изд. Т.3. С.1.
2. Гулыга А., Кант, 1977. С.180.
3. Кант И. Соч. Т.5., М., 1966. С.313.
4. Кант И. Собр. соч. в 6 тт., Т.3, М., 1964. С.140.
5. Там же. С.139.
6. Кант И. Критика чистого разума. Петроград, 1915. С.48.
7. Кант И. Соч. Т.3. С.140.
8. См. Демина Н.И. Проблема времени в философии И.Канта. М., 1978. С.43.
9. Кант И. Критика чистого разума. Спб., 1907. С.50.
10. Кант И. Критика чистого разума. Соч. в 6-ти тт., Т.3. С.141-142.
11. Кант И. Т.3. С.140.
12. Там же. С.140.
13. Там же. С.221.
14. Там же. С.128.
15. Там же. С.173.
16. Там же. С.173.
17. Там же. С.206.
18. Там же. С.206-207.
19. Демина Н.И. Проблема времени в философии И.Канта. М., 1978. С.76.
20. Кант И. Т.3. С.223.
21. Там же. С.226.
22. Там же. С.227.
23. Там же. С.254.
25. Там же. С.256.
26. Там же. С.273.
27. Виндельбанг. История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками. Т.2, Спб., 1905. С.50-51.
28. Кант И. Соч. Т.3. С.140.
29. Там же. С.319.
30. Там же. С.329.
31. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т.1, М., 1968. С.62.
32. Там же. С.62.
33. Там же. С.61.
- 33а. Фихте И.Г. Избранные сочинения. Т.1. С.401-402.

IV. ОТ ШЕЛЛИНГА К ГЕГЕЛЮ

1. Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. М., 1966. С.347, 397.
2. Там же. С.108.
3. Там же. С.354.
4. Там же. С.355.
5. Там же. С.223.
6. Овсянников М.Ф. *История эстетической мысли*. М., 1978. С.240.
7. Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. М., 1966. С.354.
8. Там же. С.195.
9. Там же. С.206.
10. Там же. С.207.
11. Там же. С.198.
12. Шеллинг Ф.В. *Система трансцендентального идеализма*. Соцэкгиз, 1936. С.383.
13. Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. М., 1966. С.135.
14. Там же. С.307.
15. Там же. С.337.
16. Там же. С.69.
17. A.W.Schlegel. *Berliner Vorlesungen*. 3T., T.1, S.115.
- 17a. A.W.Schlegel-Bocking. Bd.VI,38 - *Wiener Vorlesungen*, S.161.
- 17b. Ebenda, S.162; 32.
18. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe...*, Hrsg.v.E.Behler[u.a.].B.1918. Bd.1-14, Bd.4, S.29.
- 18a. Ebenda, S.31.
- 18b. Ebenda, S.32.
19. Жан-Поль. *Приготовительная школа эстетики*. М., 1981, С.116.
20. Там же. С.136.
21. Там же. С.239.
22. Юнг Э. *Памятники мировой эстетической мысли*. М., 1978.
23. Шелли П.Б. *Избранное*. М., 1958. С.425.
24. Там же. С.423.
25. Гегель Г.Ф.В. Т.1. С.314.
26. Гегель Г.Ф.В. *Эстетика*. М., 1971, Т.3. С.365.
27. Там же. С.344-345.
28. Гегель Г.Ф.В. *Соч.* Т.XIV. М., 1958. С.63.
29. Гегель Г.Ф.В. *Эстетика*. В 4-х тт., Т.3. С.282.
30. Там же. С.615.
31. Гегель Г.Ф.В. *Соч.* Т.12, 1938. С.21.

32. Там же. С.81.
33. Там же. С.91.
34. Там же. С.100.
35. Там же. С.160.
36. Там же. С.161.
37. Там же. С.191.
38. Гегель Г.Ф.В. Эстетика. Т.1, 2, 3. М: Искусство, 1968-1971, Т.3. С.8.
39. Лукач Д. Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества. М., 1987. С.554.
40. Гегель Г.Ф.В. Соч. Т.IV. С.401.
41. Там же. С.434.

V. АЛЬТЕРНАТИВЫ С.КЬЕРКЕГОРА, А.БЕРГСОНА, Э.ГУССЕРЛЯ

1. Kierkegard S. *Gesammelte Werke. Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift.* 1958, Abt(2), S.299, Abt.16(2), S.236.
2. Ibid. Abt.24/25, S.12, S.93.
3. Ibid. Abt. 24/25, S.91.
4. Ibid. Abt.10, S.75.
5. Ibid. Abt. 11/12, S.110-111 (der Begriff Angst).
6. Ibid. Abt. 24/25, S.93.
7. Ibid. Abt. 11/2, S.94.
8. Ibid. Abt. 16(1), S.196.
9. Ibid. Abt. 16(2), S.297.
10. Ibid. Abt. 11/12, S.90.
11. Ibid. Abt. 11/22, S.90.
12. Ibid. Abt. 24/25, S.12.
13. Ibid. Abt. 24/25, S.93.
14. Ibid. Abt. 24/25, S.91.
15. Ibid. Abt. 10, S.75.
16. Ibid. Abt. 11/12, S.110-111.
17. Ibid. Abt. 26, S.286.
18. Бергсон А. *Время и свобода воли.* // Собр. соч. т.1-5, Спб., 1913-1914.
19. Его же. С.29.
20. Его же. С.31.
21. Его же. С.45.

22. Его же. С.47.
23. Его же. С.63.
24. Богомолов А.С. *Идея развития в буржуазной философии*. М., 1962. С.203.
25. Бергсон А. *Творческая эволюция*. Собр. соч., Т.1, Спб., 1914-1915. С.12.
- 25а. Там же. С.15.
- 25б. Там же. С.17.
- 25в. Там же. С.29.
26. Глазман С.А. *Единство эстетического и теоретического в мышлении*. М., 1983. С.89.
27. Там же. С.89.
28. Бергсон А. *Время и свобода воли*. С.24.
29. Horkheimer M. *The Eclipse of Reason* N.Y. 1947.
- 29а. Berg R. *Altehrer der abstrakten Malerei*. Die New Yorker Gedachtnis Ausstellung fur M.K.Cuirlionis. // *Suddeutsche Zeitung*. Mnch. 1961, 10 Aug., S.12.
30. River J. (by: Jaques F. *The Form of time*. N.Y. 1982, P.236).
31. Бергсон А. *Творческая эволюция*. М.-Спб., 1914. С.240.
32. Там же. С.20-21.
33. Там же. С.163.
34. Там же. С.304.
35. Там же. С.305.
36. Там же. С.187.
37. Там же. С.186.
38. См. Яновская С.А. *Преодолены ли в современной науке трудности, известные под названием "апории Зенона"?* // *Проблемы логики*. М., 1963. С.120.
39. Рубене М.А. *Проблема субъективного времени*. Рига, 1980. С.65.
40. Богомолов А.С. *Идея развития в буржуазной философии*. М., 1982. С.200.
41. Рассел Б. *История западной философии*. М., 1986. С.316.
42. Husserl E. *Husserliana. Gesammelte Werke*. Bd.I-XXVI. Den Haag. 1950-84, S.82.
43. Ebenda. Bd.III, S.109.
44. Heidegger M. *Gesamtausgabe*. F./M. 1985, BD.II, S.104.
45. Гайденко П.П. *Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциальная категория трансценденции*. // *Совре-*

- менный экзистенциализм. М., 1966. С.69.
 46. Глазман М.С. Единство эстетического и теоретического в мышлении. М., 1983. С.37.
 47. Рубене М.А. Проблема субъективного времени. С.104.
 48. Husserl E. *Ebenda*. S.103.
 49. Husserl E. *Husserliana Gesammelte Werke. Bd.VIII*, S.193.
 50. Husserl E. *Ebenda*. S.387.

VI. ЗАРУБЕЖНАЯ ТЕМПОРАЛИСТИКА XX ВЕКА О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ

1. См.: Лой И.А. Социально-историческое содержание категорий "время и пространство". Киев, 1978. С.102.
2. Durkheim E. *Les formes elementaires de la vie religieuse*. Paris. 1895. P.14.
3. Pearson K. *The grammar of Science*. Ch. V. 1937. P.157.
4. Тэн И.А. История английской литературы. М., 1985. С.86.
5. Там же. С.87.
6. Шпенглер О. *Закат Европы. Т.1. Образ и действительность*. М.-Пт., 1923. С.86-88.
7. Spengler O. *Untergang des Abendlandes 2 Bd.* 1921-1922. S.87.
8. Шпенглер О. *Закат Европы*. М., 1923. С.133.
9. Там же. С.133.
10. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. // *Вопросы философии*. 1989, N 4. С.141.
11. См.: Worringer W. *Abstraktion und Einfuhlung*. 1908; Utitz E. *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. D., 1929.
12. Strich F. *Deutsche Klassik und Romantik der Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. Mnch. 1922.
13. Horvitz H. *Das Ichproblem der Romantik*. Mnch.-Lpz. 1916.
14. Dilthey W. *Gesammelte Schriften. Bd.VII. Lpz und Brl.* 1927, S.193-194.
15. *Ebenda*. S.195.
16. Dilthey W. *Die drei Epochen der modernen Asthetik und ihre heutige Aufgabe*. 1892; *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine fur eine Poetik* (1887); *Satan in der christlichen Poesie* 1896); *Das Erlebnis und die Dichter* (1897) (о Новалисе).

17. Dilthey W. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaften*. Bd.VII. Stuttgart-Göttingen, 1968, S.193-194.
18. Dilthey W. *Schriften*. Bd.VIII, S.80.
19. Дильтей В. Введение науки о духе. Опыт построения основ для изучения общества и истории. Спб., 1912. С.111.
20. Unger R. *Literaturgeschichte als Problemgeschichte, Zur Frage geisthistorischer Synthese, mit besonderer Beziehung auf Wilhelm Dilthey*. // Unger L. *Gesammelte Studien*. Br. 1929. Bd.I, S.143.
21. Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения. Спб., 1913. С.166.
22. Heidegger M. *Sein und Zeit*. F./M., 1938. Bd.2, S.575.
23. *Ibid.* S.554.
24. *Ibid.* S.114-115.
25. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Unveränderte. 5. Auflage. 1941. S.195.
26. *Ibid.* S.196.
27. Heidegger M. *Erläuterung zu Holderlin Dichtung*. F./M. 1943.
28. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Bd.2, S.575.
29. *Ibid.* S.554.
30. *Ibid.* S.99.
31. *Ibid.* S.97.
32. *Ibid.* S.32.
33. *Ibid.* S.34.
34. *Ibid.* S.35.
- 34a. *Ibid.* S.48.
- 34b. *Ibid.* S.91.
- 34в. Гийом Г. *Время и слово*. Пг. 1929.
- 34г. Jaspers K. *Die geistige Situation der Zeit*. B.-Lpz. 1932, S.15.
- 34г. Jaspers K. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zurich. 1949, S.21,26,279; *Philosophie*. Bd.II. B.-Göttingen.-Heidelberg. 1956, S.302; *Ebenda*. *Philosophie*. Bd.I, S.126; *Vernunft und Existenz*, 1935, S.33-34,54,48.
35. Камю А. Миф о Сизифе. // *Сумерки боров*. М., 1989.С.98.
36. Camus A. *Treatre, recits, nouvelles*. P., 1962. P.32.
37. Сарпс Ж.-П. Что такое литература? // *Зарубежная эстетика*

- и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С.331.
38. См.: Филиппов Л.И. Философская антропология Жана-Поля Сартра. М., 1977. С.122-127.
39. Sartre J.P. *L'être e le peant. Essai d'ontologie Phenomeno- logue.* 1966, P.69.
40. Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С.331.
41. Kayser 'W. *Das sprachliche Kunstwerk Eine Einfuhrung in die Literaturwissenschaft.* S.45.
42. Ibid. S.46.
43. Ibid. S.60.
44. Ibid. S.60.
45. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., МГУ, 1987. С.170.
46. Там же. С.171.
47. Элиот Т.С. Заметки к определению понятия культуры.
// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. С.171.
48. Там же. С.172.
49. Там же. С.172.
50. Там же. С.172.
51. Ингарден Р. Исследование по эстетике. М., 1962. С.131.
52. Там же. С.133.
53. Там же. С.257.
54. Там же. С.258.
55. Там же. С.238.
56. Там же. С.259.
57. Там же. С.352.
58. Там же. С.284.
59. Там же. С.376.
60. Там же. С.376.
61. Там же. С.377.
62. Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С.73.
63. Там же. С.156.
64. Там же. С.148.
65. Там же. С.145.
66. Cassirer E. *Philosophie der symbolischen Formen.* В., 1923-1929. S.124.
67. Кант И. Соч. Т.3. С.223.

68. Зотов А.Ф. Категории пространства и времени в современной буржуазной философии. // Критика современной буржуазной философии. М., 1975. С.4.
69. Kasser E. Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik. Darmstadt. 1969. S.88-132; S.359-402.
70. Kasser E. Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt. 1956.
71. Kasser E. Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen. S.71.
72. Kasser E. Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. Darmstadt. 1956. S.169.
73. Ebenda. S.176-177; 179.
74. Рассел Б. Почему я не христианин? М., 1987. С.5.
75. Там же. С.32.
76. Seckel D. Holderlins Raingestaltung. Du V.39. 1938, S.372; Seckel D. Holderlins Sprachrhythmus. Mit einer Einleitung über das Problem des Rhythmus und einer Bibliographie zur Rhythmussforschung "Palaestra". 1937, S.375.
77. Gunther Muller. Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn, 1946; Über das Zeitgerüst des Erzählens, am Beispiel des "Jury Jenatsch". DV.24. 1950. s.1.; Geschichte der deutschen Seele. Freiburg. 1939.
78. Там же. С.93.
79. Lugowski Clemens. Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der früheren deutschen Prosaerzählung. Brl., 1932; Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrichs von Kleist. F./M., 1936.
80. Ortega-Y-Gasset I. Toward a Philosophy of History. NY.1941.
81. Хуэне Ф. Соч.м.И, СПб., 1909, С.99.
82. Ortega-Y-Gasset. Gesammelte Werke. Bd.III, S.416.
83. Ortega. Gesammelte Werke. Bd.I, Stuttgart, 1954, S.89. (мегумациу о Дон-Кухоте).
84. Ortega. Obras completas, V.III, Madrid, 1946, P.553.
85. Ortega. Gesammelte Werke. Bd.IV, S.410-411.
86. Ibid. S.408.
87. Ibid. Bd.III, S.473-474.

88. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. // Вопросы философии. 1989, N.3. С.147.
89. Там же. С.147.
90. Ermattlinger E. (bei Ludowski)
91. Jung C.G. Seelenprobleme der Gegenwart. 1946, S.29.
92. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. М., 1930. С.213.
93. Muschg' W. Das Dichterportrat in der Literaturgeschichte. // Philosophie der Literaturwissenschaft. Brl. 1930, S.110.
94. Ebenda. P.92.
95. Spoerri T. Die Formwendung des Menschen. Brl., 1938; Die Struktur der Existenz. Zurich, 1951, Der Aufstand der Fabel "Trivium" I, 1942, P.31.
96. Matz Werner. Der Vorgang im Epos. Interpretationen zu "Kudrum", "Salman und Morolf", "Archamp und Chrestlens Erec" mit einer Abhandlung uber Aspect und Aktionsart des Verb im Aufbau der Erzählung. - "Dichtung, Wort und Sprache. T.12. Hmb., 1947.
97. Schwarz J. Der Lebenssinn der Dichtungsgattungen. - // Dichtung und Volkstum. Stuttgart, 1942, 42, S.93.
98. Hadow W.H. A Comparision of Poetry and Music, 1926, P.10-11.
99. Ebenda. P.12.
100. Steiger Emil. Music und Dichtung. Zurich, 1947.
101. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Brentano, Goethe und Keller, Zurich-Lpz., 1939, S.13,18.
102. Meisterwerke deutscher Sprache im XIX Jh. Zurich, 1943.
103. Die Kunst der Interpretation. "Neophilologus" XXXV, 1951.
104. Grudbegriffe der Poetik. Zurich, 1946.
105. Steiger E. Zum Problem der Poetik. "Trivium", VI, 1948, S.272.
106. Meyerhoff G. // by Ernst Cassirer. Grundfragen der Erkenntniskritik. Darmstadt. 1969.
107. Mendilow A. time and the Novel. London, 1952, P.23.
108. Ebenda. P.29.
109. Азэрбах Э. Мимесис. М., 1980, С.92.
110. Там же. С.93.
111. Gideon S. Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung der

- neuen Tradition. Ravenburg, 1980.
112. Gebser Jean. *Ursprung und Gegenwart*. Stuttgart, 1947.
113. Kober Erwin. *Untersuchungen zum gelebten Raum in der mitteldeutschen Dichtung*. Zurich, 1951.
114. Wiegand Julius. *Die Zeitform im lyrischen Gedicht*. Brl, 1944, S.199.
115. Hamburger K. *Die Zeitlosigkeit der Dichtung*. DVj.s. Jg. 29. 1955, N 3, S.64.
116. Graff G. *Literature against itself: literary idias in mod. soc.* Chicago, 1979, P.129-149, P.140.
117. almer R. *Hermeneutics: Interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*. - Evanson (III), 1969, P.159.
118. Jang H.-R. *Zeit und Erinnerung im Marcel Proust "A la recherche du temps perdu"*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. F./M., 1986; *Literaturgeschichte als Provokation*. F./M., 1970; *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München, 1977, Bd.I, S.11.
119. Olsen S.H. *The structure of literary understanding*. Cambridge, 1978, XI, P.218.
120. Poulet G. *Conscience critique*. P., 1971, P.115.
121. Poulet G. *Etudes sur le Temps. Human. V-I-III*, Paris, 1949-1950, P.XLIII.
122. Rosenstein Z. *The ontological integrity of the art objects from the logic view-point*. - J. of aesthetics. Baltimore, 1976, V.34, N 3, P.326-327.
123. Garaudy R. *Marxismus im XX Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg, 1969, S.140-146.
124. Ebenda. *Marxisme du XX-eme siecle*. Paris-Genève, 1966, P.180, 182-183.
125. Ebenda. P.187.
126. Marcuse, Herbert. *Triebstruktur und Gesellschaft*, 1965; *Versuch über die Befreiung*, 1969.
127. Marcuse, Herbert. *Psychoanalyse und Politik*. 1968, S.50.
128. Bull W.E. *Time, Tense and the Verb. A study in theoretical and applied linguistics, with particular attention to Spanish*. California, 1960, P.4.
- 128a. Fraser J.T. *Genesis and Evolution Time*. Brighton, 1982,

- P.205.
129. Gurvitch G. *The spectrum of social time*. Dordrecht, 1964, P.27.
130. Sorokin P.A., Merton R.K. *Social Time: A Methodological and Functional Analysis*. // *American Journal of Sociology*. 1937, V.42, N 05, March, P.623.
131. Ebenda. P.650.
132. Ebenda. P.99.
133. Mead G.H. *Sozialpsychologie*. Neuwied am Rhein und Berlin. Luchterhand, 1969, S.411.
134. Бродель Ф. *История и общественные науки. Историческая деятельность*. // *Философия и методология науки*. М., 1977. С.97.
135. Green H.B. *Temporal attitudes in Four Negro Subcultures*.// *The Study of time*. Ed by Fraser. Brl.-NY., 1972.
136. Keri S. *The culture of Time and Space*. 1880-1919. Cambridge, 1983.
137. Lewis W. *The demon of Progress in the Art*. Chicago, Illinois, 1955, P.25; *Time and Western Man*. NY., 1958, P.179.
138. Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса*. М., 1986. С.21.
139. Тоффлер О. *Столкновение с будущим* (см. у И.Пригожина), С.22.
140. Hodin J.P. *The dilemma of being modern. Modern art and the modern mind*. London, 1972, P.32, 192, 200, 231.
141. Grathoff D.(Hrsg.) - *Studien zur Asthetik und Literatur- Geschichte der Kunstperiode*. Mit Beitr. von Grathoff D., Haun H., Hermand J. F./M., 1985, S.338.
142. Morgenstern I. *The drama and its timing*. // *The Dimensional structure of time*. Philosophical Library. NY., 1988, P.77.
143. Ibid. P.111-113.
144. Ibid. P.76.
145. Ibid. P.107-108.
146. Ibid. P.128.
147. Ibid. P.119.
148. Ibid. P.120.
149. Quinones R.I. *Mapping literary modernism: Time a*

- develop- ment. Princeton, NY., 1985, IX, P.301.
150. Cm.: Quinones R.J. P.245.
151. Kermode Frank. *The Sence of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, NY., 1967, P.138-141.
152. Белем О. Искусство северного Возрождения. М., 1973.С.39.
153. Reed H.(bei Quinones). P.207.
154. Ibid. P.120.
155. Poulet G. *Conscience ritig*. P., 1971, P.115; *Etudes sur le Temp. Humain. V-I-III*, Paris, 1949-1950, P.XLIII.
156. Adorno-Wiesengrund Theodor. *Negative Dialektik. //Gesammelte Schriften. F./M.*, 1976-1986, S.313.
157. Gadamer H.-G. *Wahrheit und Methode*. Tubingen, 1975, S.XXIII.
158. Ibid. S.XXIV.
159. Ricoeur P. *Temp et le recit*. P.1983-1986. Bd.I,II,III.
160. Ibid. P.94-95.
161. Ibid. P.150, 151, 153.
162. Wendorff R. *Zeit und Kultur. Geschichte des Literaturbewutseins in Europa*. 3 Auflage 1985.
163. Kupper P. *Die Zeit als Erlebins bei Novalis*.Mnch.1928. S.50.
164. Hortschansky K. *Metaphorik, Poetik und Zeitgefühl in der Musik der Romantik. // Mnch.*, 1985. S.10.
165. Mains D.R. *The significance of temporality for the develop- ment of sociological theory. // Social quart. Z.*, 1987, V.28, N 3, P.303-311.
166. Hall O. *Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit*. Bonn. S.246.
167. Zerubavel E. *The language of time: Toward a semiotics of temporality. // Social quart. - L.*, 1987, V.28, N 3, P.343-356.
168. Soring J. *Tragodia; Notwendigkeit und Zufall im Spannung- sfeld tragischer Prozesse*. Stuttgart, 1983, S.398.
169. Barthes R. *Apropos de deux ouvrage de le Zevi-Strauss: Sociologie et socio-logique*. 1962, P.120.
170. Barthe R. *Critique et verite*. Paris, 1966, P.92.
171. Barthe R.// *Information sur les sciences sociales*.1962, V.1, N 4, P.116.

172. Barthe R. Surhacine. Paris, 1963, P.93.
- 172a. Барн Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. М., МГУ, 1987. С.462.
173. М.Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.
- 173a. Levi-Strauss K. Mythologiques. V. 1-4 P., 1964-1971. P.71.
- 173б. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. М., МГУ, 1987. С.212-213.
- 176б. Автономова Н.С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977. С.143.
177. Harald Weinrich Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Sprache und Literatur. Stuttgart. 1964; Holling J. Onto- logische Beiträge zum Raum-Zeit-Problem im modernen Denken. Freiburg, 1965 (128 S.); Henning F.W. Bewu tsein, Zeit und Weltverständnis. F./M. 1971; Wohlfahrt G. Der Augenblicke Zeit und ästhetische Erfahrungen bei Kant, Hegel, Nietzsche mit e.Exkurs zu Proust. Freiburg (Mnch.) 1982 (180 S.); Studien zum Zeitproblem in der Philosophie des XX Jh.-ts. Beiträge von Rudolf W.Mayer. Freiburg 1982 (178 S.); Zeit und Identität (Hrsg. Uwe Arnold, Peter Heinted). Wien, 1983; Zeit, Zeitlichkeit, Zeitleben. (Hrsg.: R.Feid, H.D.Erlinger), Essen 1986 (117 S.); Die sterbende Zeit. 26 Diagnosen (Hrsg. von D:ttmar Kamper und Christoph Walf). Luchterhand. 1987 (279 S.); Meixner U. Handlung, Zeit, Notwendigkeit. Eine ontologisch - semantische Untersuchung. Brl. 1987 (234 S.); Beils K.B. Transzendenz und Zeitbewu- tsein. Zur Grenzproblematik des transzendental-phanomenolo- gischen Idealismus. Bonn, 1987 (266 S.); Dux G. Die Zeit h. der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit. Mit kulturvergleichenden Untersuchungen in Brasilien (I.Meusing), Indien (G.Dux, K.Kahle, J.Mohner) und Deutschland (B.Kiesel). F./M. 1989 (483 S.); Fraser J.T. Die Zeit: vertraut und fremd. Brl. 1988; Hoerz H. Philosophie der Zeit. Zeitverständnis in Ges- chichte

und Gegenwart. Brl. 1989. (190 S.); Wood D. The Deconstruction of time. Lnd. 1989 (430 P.); Dappert W. Zeit. Die Begründung des Zeitbegriffs, seine notwendige Spaltung und der Ganzheitliche Charakter seiner Teile. Stuttgart. 1989; Gleichklang oder Gleichzeitigkeit: Vorträge gehalten auf d.Franos-Tagung in Ascona vom 17. bis 25 August 1980. Hrsg. Rudolf Rittsema. F./M. 1990; Kojève A. Le concept, le temps et le discours: introduction an système du savoir. Paris. 1990 (310 S.); Sommer M. Lebenswelt und Zeitbewußtsein. F./M. 1990 (257 S.); Topitsch E. Heil und Zeit. Ein Kapitel zur Weltanschauungsanalyse. Tübingen. 1990 (129 S.); Bewußtsein und Zeitlichkeit: ein Problemschnitt durch die Philosophie der Neuzeit (Hrsg. Hubertus Busche). Würzburg. 1990 (379 S.)(Festschrift von Gerhart Schmidt); Durandeaux I.D'l'eternité: temps refuse-on temps aim. Paris. 1990 (204 S.); Duval R.: Temps et vigilance. Paris. 1990; Lacoste J.-Y. Note sur le temps: esse sur les raisons de la mémoire et de l'espérance. Paris. 1990.

VII. ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В XX ВЕКЕ

1. Белый А. Символизм. 1910. С.181; Белый А. Принцип формы в эстетике. 1911. С.89.
2. Брюсова Н. Временное и пространственное строение формы. М., 1911. С.8.
3. Белый А. Принцип формы в эстетике. Спб., 1911, С.89.
4. Там же. С.173.
5. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1913.
6. Иегумен Андроник (Трубачев) П.В. Флоренский: Павел Александрович Флоренский. - Лит.газ. 1988, 30.X.1988, С.5.
7. Трубников С. Павел Флоренский. Ближе к жизни. - Слав. культура. 3.X.1988, С.6.
8. Геллер А. Эстетика и утопия Павла Флоренского. Русская мысль. N 3711, 1988, 12.02, С.14.
9. Флоренский П.А. Обратная перспектива. // Труды по знако-

вым системам. *Тарту*. 1967, С.391.

10. Булгаков С. Was ist das Wort. // *Festschrift T.G.Masaryk zum 80. Geburtstag*. Prag. 1924.
- 10в. Франк С.А. Неностужное. // *Избран. труды*. М., 1991.
11. Лосский Н.О. Der Intuitivismus und die Lehre von der Trans- subjektivität der sinnlichen Qualitäten. // *Archiv für gesandte Psychologie*. 1933.
12. См.кн.: Харистерия. // *Сб.ст. по филологии и лингвистике в честь Ф.Е.Корша*. М., 1896.
13. См.: *Вопросы теории и психологии творчества*, 1916, Т.7,Х.
14. Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. *Поэтика*. Сб. по теории поэтич.языка. вып.36 ПГ. ОПОЯз, 1911; *Конвенция времени*. - *Вопросы литературы*, 1969, N 3.
15. Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. *Поэтика*. // *Сб. по теории поэтич.языка*. вып.36 ПГОПОЯз, 1911; *Конвенция времени*. // *Вопросы литературы*, 1969, N 3, *О теории прозы*. М., Федерация, 1939. С.76.
16. Его же. *О теории прозы*. С.328.
17. Его же. *Конвенция времени*. - *Вопросы литературы*, 1969, N 3, С.115-116.
18. Его же, см. *Художественная проза. Размышления и разборы*. М., 1961, С.337.
19. Там же. С.117.
20. Его же. *О теории прозы*. М., 1983, С.249.
21. *Поэтика. Сборник по теории поэтического языка*. Петроград, 1919. С.162.
22. Там же. С.163.
23. Тынянов Ю.Н. *Проблема стихотворного языка*. М., 1929, С.119-120.
24. Жирмунский В.М. *Мелодика стиха*. // *Теория литературы, поэтика, стилистика*. Л., 1977, С.379.
25. Томашевский Б.В. *Теория литературы*. *Поэтика*. М.-Л., 1930. С.143-144.
26. Иоффе И.И. *Синтетическое изучение искусства и звуковое кино*. Л., Гос.муз.научн.-исследоват.ин-т, 1937. С.144.
27. Виноградов В.В. *Поэтика русской литературы*. М., 1976. С.427-428.

28. Лосев А.Ф. *Античный космос и современная наука*. М., 1927. С.163.
29. Лосев А.Ф. *Музыка как предмет логики*. М., 1927, С.51, 63.
30. Там же. С.25.
31. Там же. С.63.
32. Там же. С.81.
33. Там же. С.180.
34. Там же. С.183.
35. Его же. *Очерки античного символизма*.
36. Его же. *История, время, судьба и драма в античности*. С.46, 48, 49.
37. Там же.
38. Его же. *Очерки античного символизма и мифологии*. М., 1930. С.46.
39. Там же. С.45.
40. Там же. С.46.
41. Там же. С.45.
42. Выготский Л.В. *Психология искусства*. М., 1968 /работа написана в 1925 году - Х.Г./.
43. Кулешов Л.В. *Искусство кино*. М., Театропечать, 1929.
44. Кулешов Л.В. *Статьи, материалы /статья "Знамя кинематографии"/*, М., 1979. С.111.
45. Кулешов Л.В. *Практика кинорежиссуры*. М., 1935. С.47.
46. Пудовкин В. *Собр.соч. в 3-х тт.*, Т.1, М., 1974. С.97.
47. Ромм М. *Избранные произведения в 3-х тт.* Т.3 М., 1982. С.247, 199-250.
48. Шмидт Ф.И. *Искусство - его психология, его стилистика, его эволюция*. Харьков: Книга, 1919; *Искусство. Основные проблемы теории и истории*. А., Академия, 1925; *Живопись, ваяние, зодчество*. М., 1924.
49. Адлер Р. *Сущность архитектуры*. М., 1926.
50. Пушин Н. *Новейшие течения в русском искусстве*. Гос.музей, М., 1928. С.11.
51. Мейерхольд В.Э. *Статьи, письма, речи, беседы в 2-х тт.* Т.2, М., 1958, С.497.
52. Брик О. *От картины к фотл. Цирки Лодж*. 1929, N 3.
53. Бахтин М.М. *Время и пространство в произведениях Гете*. // В кн.: *Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С.205.

54. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.198, 200.
55. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.234-407.
56. Бахтин М.М. Время и пространство в романе. // Вопросы литературы, 1974, N 3. С.134.
57. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.234.
58. Там же. С.234.
59. Там же. С.402-403.
60. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. // Литературно-критические статьи. М., 1986. С.284.
61. Там же. С.291.
62. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1983. С.8-10.
63. Лукач Д. Теория романа. М., 1920.
64. Слонимский А. "Вдруг" у Достоевского", - "Книга и революция", ин.8/20/1922. Переверзев В.Ф. Творчество Достоевского /глава "Стиль"/ /о социологических определениях времени/ М., 1922; Волошин Г. Пространство и время у Достоевского. 1933.
65. Цейплин А. Время в романах Достоевского /К социологии композиционного приема. // Родной язык в школе. М., 1927, кн.V; Время. Литературная энциклопедия. М., 1929, Т.II. С.322-323.
66. Пумпянский Л.В. // см.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
67. Фаворский В.А. Время в искусстве. // Литературно-критическое наследие. М., 1988. С.234. /статья написана в 1963 г./
68. Вагнер Г.К. Владимир Андреевич Фаворский - теоретик искусства. // В.А.Фаворский. Литературно-критическое наследие. М., 1988. С.23.
69. Фаворский В.А. Время в искусстве. // Литературно-критическое наследие. М., 1988. С.234, 235.
70. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С.65.
- 70а. Раушенбах Б. Пространство построения древнерусской живописи. М., 1975.

71. Жегин А.Ф. Иконные горки. Пространственно-временное единство живописного произведения. // Труды по знаковым системам. 2. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 181, Тарту, 1965. С. 231-248. / п. 28, 9, 12/.
72. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. // Ученые записки Тартуского университета, 1968, в. 209; Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
73. Пропп В.Ф. Фольклор и действительность. М., 1976, С. 83-115; Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л., 1976.
74. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 50.
75. Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. // Ученые записки Тартуского университета, Вып. 181, 1965, С. 210-216.
76. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973, С. 16, 33.
77. Там же. С. 35.
78. Там же. С. 100.
79. Лихачев Д.С. Время в произведениях русского фольклора. - ж/л "Русская литература", 1962, N 4; Время в русском фольклоре. // Наследие, 1962; Художественное время словесного произведения; - Поэтика художественного пространства. // Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967; Внутренний мир художественного произведения. // Вопросы литературы, 1968, N 8.
80. Лихачев Д.С. Поэтика Древнерусской литературы. М., 1971, С. 351, 357.
81. Там же. С. 335.
82. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. С. 74-87.
83. Там же. С. 233, 234.
84. Лихачев Д.С. Поэтика Древнерусской литературы. С. 212.
85. Там же. С. 214.
86. Там же. С. 333.
87. Там же. С. 334.
88. Там же. С. 127.
89. Там же. С. 139.
90. Проблема времени в искусстве и кинематографе. М., 1972.

91. Бабушкин С.А. *Пространство и время художественного образа*. Курск, 1970.
92. Сб. *Время и пространство в искусстве и литературе*. Даугавпилс, 1986.
93. Драгомирецкая Н. *Литературное время*. // *Словарь литературных терминов*. М., 1962.
94. Гей Н.К. *Время и пространство в структуре произведения*. // *Контекст-1974. Литературно-теоретические исследования*. М., 1975. С.221.
95. Каган М.С. *Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки*. // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград, 1974. С.26.
96. Роднянская И.Б. *Художественное время и художественное пространство*. // *КЛЭ*. М., Т.9. С.772.
97. Слепухов Э.Н. *Художественное пространство и время как объект философско-эстетического анализа*. М., 1978. С.41.
98. Черепниченко В.И. *Типология и специфика сюжетного времени*. // *Реалистические формы изображения действительности*. Тбилиси, 1986.
99. Набоков В. *Парадоксы романа*. // *Огонек*, 1990, N 2. С.32.
100. Бабушкин С.А. *Пространство и время художественного образа в свете ленинской теории отражения*. // *Учен. записки КГПИ, Курск, 1971, Т.76*; он же: *Пространство и время художественного образа*. // *Проблемы этики и эстетики*, вып.2. Л., 1975. С.112-116; он же: *Пространство и время литературы*. Учен. записки КГПИ. Курск, 1971, Т.84.
101. Приемыкина О.И. *Музыкальное время, его континуальность, структура, методы исследования*. Л., 1985.
102. Ярская В.Н. *Время в эволюции культуры*. Саратов, 1989.
103. Васильев Ю.Г. *Время культуры: социально-философский анализ*. Саратов, 1988.
104. Прозерский В. *Время в искусстве*. // *Ритм, пространство и время*. Л., 1984.
105. Тураева З.Т. *Время грамматическое и художественное*. М., 1979.
106. Там же. С.32.
107. Манько Г.К. *Роль монтажа в формировании художественного времени фильма*. М., 1984.

108. Баткин А.М. Итальянские гуманисты: статьи о мышлении, М., 1978. С.72.
109. Яковлев Е.Г. Время субъекта художественного творчества. // Философские науки, 1985, N 6, С.43-51; его же: К исследованию времени субъекта художественного творчества. Пространство и время искусства. А., 1980. С.56-65.
110. Джокаре Н.И. Марксистско-ленинская эстетика о художественном времени в искусстве. Кутаиси, 1978. Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе. // Философские науки. М., 1970, N 4. Гречнев В.Я. Категория времени в литературном произведении. // Анализ литературного произведения. А., 1976. Маргвелашвили Г.Т. Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976. Ремез О.Я. Пространство и время в режиссуре драматического спектакля. М., 1981. Шудря Е. Художественное предвосхищение будущего. Киев, 1978. Гончаров Е.Б. Время грамматическое - время философское. Киев, 1986. Пространство и время в литературе и искусстве XIX-XX веков. Даугавпилсский пединститут. 1987. Николюкина С.А. Проблема художественного времени в "Зимней сказке" У.Шекспира. // Вестник МГУ. Серия филология. 1987, N 1. Таланкина Н.М. Философский анализ темпорального языка культуры. Саратов. 1990 г.

VIII. ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТРУКТУР. ОПЫТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ХРОНОЛОГИКИ

1. Ортега-и-Гассет. Возникновение философии. // Что такое философия. М., 1991. С.219.
2. Там же. С.223, 212, 213.
3. Левинас Э. Философское определение идеи культуры. // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990. С.90.
4. Там же. С.91.
5. Там же. С.98.
6. Лосев А.Ф. Античная философия истории. М., 1977. С.187.
7. Гюйо М. Происхождение идеи времени. Соч.Т.2. СПб., 1899. С.35,34
8. Camus A. Le mythe de Sisiphe. 1964, S.44.

9. Фолкнер У. Шум и ярость. Иностранная литература. 1973. N 1. С.167.
10. Camus A. Le myth de Sisiphe. S.27-28.
11. Шопенгауэр Ф. Мир как воля и представление.
12. Luckas G. Über die Besonderheit als Kategorie Asthetik. Luchterhand Verlag. 1967. S.219-220.
13. Об исследовании формообразующих факторов и их соотношений. // Проблемы художественной формы соц. реализма. М., 1968. С.24.
14. Панкевич Г.И. Некоторые методологические проблемы исследования художественного процесса. Саратов, СГУ, 1985. С.92.
- 14а. Кант И. Соч. в 3-х тт. Т.3. М., 1964. С.221.
15. Там же. С.225.
16. См.: Проблема сознания в современной западной философии. М., 1989. С.127-128.
17. Heidegger M. Kant und das Problem der Metaphysik. S.189.
18. Галеев Б.М. Человек, искусство, техника. Казань, 1987. С.62.
19. Там же. С.63-64.
20. Выготский Л.С. Мышление и речь. М.-Л., 1934. С.95
21. Зинченко В.П. Продуктивное восприятие. // Вопросы психологии. 1971. N 6. С.41.
22. Шинкарук В.И., Орлова Т.И. Художественное мышление в системе видов мыслительской деятельности. // Вопросы философии. 1984. N 3. С.19.
23. Мамардашвили М.К. Формы и содержание мышления. М., 1968. С.108.
24. Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1986. Т.2. С.359.
25. Аристотель. Метафизика. Соч. в 4-х тт. М., 1975. Т.1. С.198.
26. Там же. Т.1. С.302.
27. Аристотель. Соч. Т.1. С.221,150.
28. Кант И. Соч. Т.3. С.128.
29. Гегель. Наука логики. Т.2. С.123-124.
30. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т.23. С.67.
31. См.: Антология мировой философии. Т.1. Ч.1. М.1969. С.80-81.
32. Науменко А.К. Монизм как принцип диалектической логики.

- Алма-Ата, 1968.
33. Уемов А.И. Системный подход и теория систем. М., 1978. С.88.
 34. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т.20. С.619-620.
 35. Манн Т. Вальдгеймская гора. Собр.соч. М., 1959, Т.4, С.287.
 36. Junger E. Urlaub von der Gesellschaft. Merkur. 1977, Jg.31, N 3, S.856.
 - 36а. Гегель. Наука логики. Т.1. С.82.
 37. См.: Сб. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, С.191.
 38. Мостепаненко А.М. Проблемы универсальности основных свойств пространства и времени. Л., 1969, С.12.
 39. Woolf V. Mrs. Dalloway and essays. L., 1984, P.41-42.
 40. Harper H. Between the Language and Silence. The Novel of Virginia Woolf, London. 1982. P.1.
 41. Мэриет дю Гар. Семья Тибо. Т.2. М., 1957, С.789.
 42. Гей Н.К. Пространство и время в структуре произведения. // Контекст 1974. Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С.221.
 43. См.: Мотылева Т.Л. Зарубежный роман сегодня. М.1966. С.309.
 44. Zenz S. Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur. 1970. S.31.
 45. Elm Th.S. Lenx. Deutschstunde. Engagement und Realismus im Gegenwartroman. Hamburg. 1974. S.98.
 46. Лепц З. Урок немецкого. М.1972. С.62.
 47. Там же. С.23.
 48. См.: Эфендиева Н.М. Проблема времени в философии Кьеркегора. // Вопросы философии. 1980, N 5. С.157.
 49. Шульц М.В. Мы не пыль на ветру. М.1964. С.264.
 50. Там же. С.265.
 51. Ярская В.Н. Время в эволюции культуры. Саратов, 1989.
 52. Kasack H. Wasserzeichen F./M., 1964. S.164.
 53. См.: Эфендиева Н.М. Указ. Соч. С.155.
 54. См.: Шугря Е.А. Художественное предвосхищение будущего. Киев, 1978. С.48-50.
 55. См.: Барг М.А. Шекспир и история. М., 1979. С.46, 54, 68, 76-77.
 56. Егоров Б.Л. Категории времени в русской поэзии XX ве-

- ка.// Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. А., 1974. С.161.
57. Ахачев Д.С. Указ. Соч. С.214.
 58. См.: Володин Э.Ф. Указ. Соч. С.135.
 59. Там же. С.134.
 60. Там же. С.141.
 61. См.: Эфендиева Н.М. Указ. Соч. С.157,164.
 62. Бахтин М.М. Указ. Соч. С.388.
 63. Там же. С.397-398.
 64. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1964. С.121.
 65. Бахтин М.М. Указ. Соч. С.240.
 66. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. С.55.
 67. Шеллинг В.Ф. Указ. Соч. С.447-448.
 68. Цвейг С. Мария Стюарт. М., 1959. С.19-20.
 69. См.: Антипенко А.Г. Проблема физической реальности. М., 1966.
 70. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.79-80.
 71. Лукач Д. Указ. Соч. Т.4. С.28.
 72. Там же. Т.9. С.254-255.
 73. Там же. Т.4. С.29.
 74. Аскин Я.Ф. Проблема времени. Ее философское истолкование. М., 1966. С.87.
 75. Маркс К., Энгельс Ф. Т.42. С.93.
 76. Там же. С.164.
 77. Там же. Т.23. С.82.
 78. Мамардашвили М.К. Формы и содержание мышления. С.20.
 79. Маркс К., Энгельс Ф. Т.23. С.105.
 80. См.: Мамардашвили М.К. Анализ сознания в работах Маркса.// Вопросы философии. 1968, N 6, а также Ильенков Э.В. Проблема идеального.// Вопросы философии. 1979. N 6. С.136.
 81. Маркс К., Энгельс Ф. Т.4. С.17.
 82. Bense M. Die Unwahrscheinlichkeit des asthetischen und die semiologischen Konzeption der Kunst. Baden-Baden, 1979.
 83. Beuse M. Die Einführung in die Inforationstheoretische Asthetik. Hamburg, 1979.

84. Arnheim R. *Gestaltpsychology and Asthetic Form.* // *Aspects of Forms.* L. 1971. P.201.
85. Шинкарук В.И., Орлова Т.И. Художественное мышление в системе видов мыслительной деятельности. // *Вопросы философии.* 1984, N 3. С.19.
86. Хотинская Г.А. Проблема времени в романе воспитания ФРГ (1956-1975). Саратов, 1981, (5 п.л.), 72 С. (переведена на нем. яз.).
 - / / - Романы Зигфрида Ленца. Саратов, 1985, 8 п.л., 125 С.(переведена на нем.яз. глава "Время художественное- время историческое);
 - / / - Проблема времени в романе воспитания ФРГ. К проблеме национальной преемственности. // *Национальная специфика зарубежной литературы. Мировоззрение и поэтика.* Иваново, 1983.
 - / / - Некоторые образно-стилистические средства прозы З.Ленца (о целостности восприятия художественного текста). // *Проблемы зарубежной реалистической прозы.* Саратов, 1985, С.13-31.
 - / / - Время художественное - время историческое в романах З.Ленца. // *История и художественный мир писателя.* Элиста, 1983.
 - / / - Роль театра в эстетическом воспитании. // *Философия в школе.* Саратов, 1986, С.57-81. (соавтор Л.Я.Солодовниченко);
 - / / - Художественное время как форма идеализации в искусстве. // *Актуальные вопросы обеспечения научно-технического прогресса.* Свердловск, 1986. (0,5 п.л.)
 - / / - Роль художественного времени в активизации творческого потенциала личности и ее культуры. // *Культура труда и производства.* Уфа, 1987, С.121-125.
 - / / - Художественное время как детерминанта творческого мышления. // *Диалектики и творчество.* Ленинград, 1987.
 - / / - Художественное время как фактор саморазвития личности. // *Самодвижение, самоорганизация, самоуправление.* Пермь, 1987, С.72-76.
 - / / - Образ учителя в литературе ФРГ. // *Реализм в зарубежных литературах XIX-XX вв. К проблемам историзма.* Саратов, 1986.(0,2 п.л.).

- // - Единство философии и искусства в формировании культуры учителя. // Проблемы формирования философской культуры в педвузе. Саратов, 1989, С.16-32. (соавтор Л.Я. Солодовниченко);
- // - Художественное время и саморазвитие личности. // Человек - философия - наука, Москва, 1988, С.27-30.
- // - Художественное время как содержательная форма мышления в искусстве. // Эстетика и искусство в контексте мировой культуры. М., 1989, С.93-96.
- // - Целостность художественного текста и диалектика его познания. // Закономерности развития взаимодействия национальных языков и литератур. (Текст, коммуникация, перевод), Казань, 1989, С.45-48.
- // - Художественное время как содержательная форма синтеза. // Синтез искусств в эпсху НТР. Казань, 1988, С.23-25.
- // - Предвосхищение и чувство времени в литературе ГДР. // Мировоззренческие вопросы предвидения и времени. Саратов, 1988, С.146-156.
- // - Принципы исследования художественного мышления. // Художественно-эстетические ценности в системе культуры. Саратов, 1990, С.5-15.
- // - Театр и его роль в эстетическом воспитании студентов. Саратов, 1985, (4,5 п.л.), (соавтор Л.Я.Солодовниченко);
- // - Тезаурус культуры и его роль в гуманитаризации технического образования. // Гуманитаризация в высшей технической школе. Саратов, 1990.
- // - Роль хронотона в формировании творческого потенциала личности. // Научно-техническое творчество. Проблемы эврилогии. Рига, 1987, С.161-165.
- // - Сценография Евгения Иванова. Саратов, 1989, 4 п.л., 52 С. (соавтор Л.Я.Солодовниченко).
- // - Эстетический потенциал художественного времени в структуре эстетического сознания. // Эстетическое сознание как фактор социального ускорения. Запорожье, 1988, С.87-98.
- // - Методологическое значение категории "художественное время". // Методологические функции философских ка-

- тегорий. Саратов, 1989, С.129-137.
- // - Художественный хронотоп и содержательность форм мышления в искусстве. // Эстетика М.М.Бахтина и современность. Саратов, 1989, С.152-157.
 - // - Идеи синтеза ф. философском наследии Н.Ф.Федоров, П.А.Флоренского, Н.К.Рериха. // Русская философская мысль конца XIX - начала XX века. Саратов, 1991, С.13-18 (соавтор С.П.Позднева).
 - // - Художественное время как содержательная форма мышления в искусстве. // Время и преемственность в развитии культуры. Саратов, 1991, С.119-127.
 - // - Der künstlerische Chronotop und der Inhaltsreichtum der Formen des Denkens in der Kunst. // 34. Internationale Wissenschaftliche Tagung. Ilmenau. 1989.
 - // - Die künstlerische Zeit als Faktor der Aktivierung des schöpferischen Potentials. // Mental Work and automation. Dresden, 1990.
 - // - Das Zusammenwirken der Deutschen mit ostlichen Kulturen im Wolgagebiet. // Fremde in Deutschland Kulturkontakt - Kultur Konflikt. Zeitschrift für Kulturaustausch 1991/1, S.161-162.
 - // - Saratov - Metropole der Wolgadeutschen. // Die Russland deutschen. Gestern und heute. Markus Verlag Köln. 1992, 288 S. (Hrsg.: B.Meisner, H.Heubauer, A.Eisfeld).
 - // - Der kulturelle Beitrag der Österreicher zur russischen Kultur. // "Salz" Salzburger Literaturzeitung 27/1, 1991, A 5020 Salzburg.
 - // - Philosophical-aesthetic view of the writer's role. // Moderne Literatur in Europa. Kongress. Köln. 1991.
 - // - Der kulturelle Beitrag des russischen Kosmismus zum Thesaurus der europäischen Kultur. // Zeitschrift für Kulturaustausch. Stuttgart. 1991.
 - // - Мир в сущности искусство. Саратов, 1991 г.
- (Рукопись 10 п.л. соавтор Л.Я. Солодовниченко), а также другие публикации, посвященные исследованию художественной рефлексии времени и творчестве отдельных писателей.

IX. МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ КАТЕГОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ВРЕМЯ. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

1. Бахтин М.М. К философии поступка. // Философия и социология науки. М., 1986, С.139.
2. Селиванов В. Методологические аспекты исследования художественного мышления. // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып.2, Л., 1978.С.91.
3. Еремеев А.Ф. Границы искусства. М., 1987, С.73; его же: Художественная реальность. // Художественная реальность. Свердловск, 1985, С.13.

Оглавление

Введение	3
I. У истоков архаики. Экспликации Античности и Средневековья	6
II. От эпистемологии Возрождения к кризису одномерности в эпоху Просвещения	35
III. Кантовская рефлексия времени	61
IV. От Шеллинга к Гегелю	72
V. Альтернативы С.Кьеркегора, А.Бергсона, Э.Гуссерля ..	87
VI. Зарубежная темпоралистика XX века о художественном времени	108
VII. Художественное время в отечественных концепциях XX века	168
VIII. Темпоральность художественных структур (Опыт эстетической хронологии)	207
IX. Методологическое значение категории художественного времени. Место заключения	266
Литература к главам	274

Научное издание

Галина Александровна Хотинская

Художественное время как эстетический феномен
(Опыт эстетической хронологии)

Под редакцией доктора философских наук Я.Ф.Аскина

Редактор Б.П.Веденев

Технический редактор В.А.Штукерт

Художник Е.Н.Иванов-Вендланд

Корректор Н.П.Вайцуль

Ответственный за выпуск А.С.Осоков

Подписано к печати 27.07.92 г. Формат 60 X 80 1/16.

Бумага Типографская N 1, печать офсетная.

Усл.печ.листов 19,25. Уч.изд.л. 18,2. Тираж 600 экз., Заказ N 1955

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени политехнический институт. 410016 г. Саратов, ул. Политехническая 77. Философское общество им. С.А. Франка при немецком культурном центре. Саратов.

Типография N 6 п.о. "Полиграфист", Саратов, Верхний базар, корп. 13.

3

5

5

1

2

7

8

8

37

66

74

5-

3.

